

Beatrice Kunz Pfeiffer
Verzaubertes Hören



Praktische Theologie im Wissenschaftsdiskurs

Practical Theology in the Discourse
of the Humanities

Herausgegeben von

Bernhard Dressler · Maureen Junker-Kenny
Thomas Klie · Martina Kumlehn · Ralph Kunz

Band 8

Walter de Gruyter · Berlin · New York

Beatrice Kunz Pfeiffer

Verzaubertes Hören

Das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache
als Zeichen gottesdienstlicher Polyphonie

Walter de Gruyter · Berlin · New York

♻ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 978-3-11-022195-4

ISSN 1865-1658

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Copyright 2009 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, D-10785 Berlin

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung
außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikro-
verfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Umschlaggestaltung: Christopher Schneider, Laufen

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

Bereitgestellt von | De Gruyter / TCS

Angemeldet | 172.16.1.226

Heruntergeladen am | 03.08.12 10:17

Vorwort

Der Königin der Nacht in Mozarts Oper „Die Zauberflöte“ fehlt als einziger der beteiligten Personen ein Eigenname. Dies ist nicht zufällig: Ihre Namenlosigkeit drückt aus, dass sie sich nicht beherrschen oder domestizieren lässt, auch wenn Sarastro, der Priester des Lichts, der Aufklärung und der Tagseite der Vernunft, alles daran setzt, die nächtliche Welt und ihre Gefahren zu überwinden und ihren Zauber zu bannen¹. Er entführt die Tochter der Königin, Pamina, um sie umzuerziehen und schenkt dem Prinzen Tamino eine Zauberflöte, um ihn gegen den Charme der Königin zu immunisieren. Pamina, die als einzige realisiert, dass Sarastros Plan, Macht mit Gegenmacht zu bekämpfen, keine Aussicht auf dauerhaften Erfolg hat, versucht, die Welt ihrer Mutter anzuerkennen, indem sie trotz des Verbots Sarastros die nächtlichen Geheimnisse in die Klänge der Zauberflöte einfließen lässt.² Sie verleugnet also ihre Wurzeln nicht, als sie zusammen mit Tamino den Weg in die Zukunft geht, sondern integriert den „anarchischen Überschuss“ der Nacht in den Tag.

Paminas Erwartung, den Sinn des Lebens nicht allein auf der Tagseite der Vernunft zu finden, entspricht dem Versuch, der Dichtung durch den Gebrauch von *Metaphern* die Sinnoffenheit der Welt zu erhalten gegenüber dem alleinigen Zugriff mittels Begriffen und der Logik der Vernunft; denn während diese leicht in Versuchung kommen, Sinn festzulegen oder zu sanktionieren wie Sarastro, beabsichtigen jene durch Knüpfen von ungewohnten Beziehungen eine „Verzauberung von Sinn“, die eine immer weiter gehende Sinnsuche provoziert. Dieses Anliegen der Metaphern drückt der Begriff der „Incantation“ aus. Incantation bedeutet für die Wortsprache, was die „Zauberflöte“ für die Musiksprache ausdrückt: Sie möchte das *Spiel der Sinnsuche* eröffnen und in Bewegung halten.

Für die Suche nach Gott gelten dieselben Spielregeln. Kurt Marti formuliert sie so:

„Spricht der eine: ‚Alles, was man über Gott sagen kann, ist Gott.‘

Spricht der andere: ‚Alles, was man sagen kann, ist nicht Gott.‘

1 So E. Bronfen, *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*, München 2008, 14f.

2 A.a.O. 31

Spricht Meister Eckhart: ‚Beide reden wahr.‘

Und ich denke: So zart ist also die Gottheit!

Die Zangen der Logik fassen sie nicht.“³

Insofern kann „Incantation“ ausdrücken, was das Proprium des christlichen Gottesdienstes ist: Die Feiernden suchen nach Sinn, nach Gott, indem sie singend, sagend, schweigend oder spielend darauf hoffen, dass er ihre Entfremdung beendet, ihr Hören „verzaubert“, sie beim Namen nennt und ihnen einen Neubeginn als seine Kinder, als menschliche Menschen, schafft. Ihre Sinnsuche baut auf der Erfahrung der ersten christlichen Zeugen auf, dass das Geheimnis von Kreuz und Auferweckung das Leben umfassend bestimmt und sich nicht nur in das alltägliche Denken, sondern ebenso in das nächtliche Träumen einmischt. Denn:

„der ohne ende:

er beendet!

der nie begann:

er schafft beginn!

der nicht bedeutet:

er schenkt bedeutung!

der ohne notwendigkeit:

er wendet not!“⁴

Ich danke allen Pfarrern und Pfarrerinnen sowie allen Musikerinnen und Musikern, die in Gottesdiensten den Spielraum der Incantation eröffnet haben und mich damit zu dieser Arbeit motivierten. Besonderer Dank gilt meinem Mann Matthias Pfeiffer für seine kritische theologische Stimme und meinem Bruder Bernard Kunz für seine musikalischen Ermutigungen. Danken möchte ich zudem meinen Eltern und Schwiegereltern für ihre Kinderhütendienste sowie meiner Schwester und ihrem Mann für die Gastfreundschaft in ihrer Engadiner Ferienwohnung. Beides bescherte mir zusätzliche produktive Stunden.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Theologischen Fakultät der Universität Zürich im Herbstsemester 2008 auf Antrag von Prof. Dr. Dr. Werner Kramer angenommen. Werner Kramer und Prof. Dr. Ralph Kunz danke ich herzlich für ihre erhellenden Gutachten, Ralph Kunz ebenfalls für seinen Vorschlag, die Arbeit in die Reihe *PTHW* des Verlags Walter de Gruyter aufzunehmen. Ein grosser Dank für die gute Zusammenarbeit geht zudem an Herrn Dr. Albrecht Döhnert sowie an

3 Marti, Urgrund Liebe 21.

4 Marti, Lobpreis, in: Du. Rühmungen 45.

Frau Bettina Moll für die umsichtige Erstellung des druckfertigen Manuskripts.

Schaffhausen, 3. Juli 2009

Beatrice Kunz Pfeiffer

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	V
1. Musik- und Wortsprache – eine aussichtsreiche Beziehung.....	1
1.1 Forschungsgeschichtlicher Bezug	1
1.1.1 Rezeption der Semiotik Umberto Ecos	1
1.1.2 Der Einfluss der strukturalen Semiotik	2
1.1.3 Umberto Ecos Überwindung des Strukturalismus	4
1.1.4 Die Semiotik der Abduktion	5
1.1.5 Die Rezeption des Spielbegriffs in der Liturgik	7
1.1.6 Improvisation, Trance und Flow als Aspekte des Spielbegriffs	8
1.1.7 Die aussichtsreiche Beziehung zwischen Musik und Theologie	8
1.2 Vier Beispiele des Zusammenwirkens von Musik- und Wortsprache	9
1.2.1 Der Affront der Tanzmusik	9
1.2.2 Martin Luther: „... theologiam et musicam haberent coniunctissimas“	12
1.2.3 Wolf Biermann: Der „Geruch der Lebendigkeit“ einer „Seelenkrücke“	15
1.2.4 Schalom Ben-Chorin: „Ich lege meine Hand auf meinen Mund ..“	18
1.3 Das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache als Spielfeld des Hörens.....	19
1.3.1 Die „Wahrheit der Wahrnehmung“ in der abduktiven Rezeption.....	19
1.3.2 Zeichen, Spiel und Fest	21
2. Die Kommunikation des Evangeliums als offenes Kunstzeichen	23
2.1 Das Abenteuer der Interpretation: Die Abduktion.....	23
2.1.1 Zur Semiotik des Codes	26
2.1.2 Modell-Leser und Modell-Autor als Textstrategien	31
2.2 Beispiel einer kreativen Abduktion: Der Osterglaube.....	33
2.2.1 Abduktives Denken als weltliches Denken.....	35
2.2.2 Die entmythologisierende Wirkung des abduktiven Denkens	36

2.3 Die kreative Abduktion der ersten Zeugen als Grundlage heutiger Kommunikation des Evangeliums	38
2.3.1 Abduktion und Offenheit von ästhetischen Botschaften	38
2.3.2 Die drei Intensitätsebenen von Offenheit.....	41
2.3.3 Offenheit in Form einer übercodierten Abduktion.....	42
2.3.4 Offenheit in Form einer untercodierten Abduktion.....	44
2.3.5 Offenheit in Form einer kreativen Abduktion.....	46
2.4 Ästhetische Aspekte der Kommunikation des Evangeliums	48
2.4.1 Die Verlangsamung der Wahrnehmung	48
2.5 Der pragmatische Aspekt der Kommunikation des Evangeliums.....	52
2.5.1 Die Pragmatik der metaphorischen Sprache.....	52
2.5.2 Die Arbeit an mentalen Bildern	53
2.6 Die Kommunikation des Evangeliums verdankt sich der Kunst der Aneignung.....	55
2.6.1 Autonome Kunst und Rezeption.....	55
2.6.2 Religiöse Aneignung und ästhetische Erfahrung.....	57
2.6.3 Die autonome Kunst der Aneignung.....	58
2.6.4 Verkündigungskunst und Lebenskunst	59
2.6.5 Die Freiheit des abduktiven Hörens (Überleitung).....	60
3. Die ästhetische Bedeutung von Musik.....	61
3.1 Semiotik und integrative Ästhetik	61
3.2 Wirkungen von Musik.....	62
3.2.1 Die Bedeutung des Hörens und der Musik für die menschliche Entwicklung	62
3.2.2 Die Vielschichtigkeit musikalischer Wirkung	66
3.2.3 Neuland betreten durch Musik.....	67
3.2.4 Hypnosebegleitetes Musikhören	71
3.2.5 Musik als Bildungsgut	74
3.2.6 Gottesdienstliche Musik im Widerstreit menschlicher Bedürfnisse.....	76
3.3 Die Verwandtschaft von Musik- und Wortsprache.....	80
3.3.1 Die Vielschichtigkeit der Beziehung zwischen Musik- und Wortsprache.....	80
3.3.2 Die Wirkung des musikalischen Vortrags.....	81
3.3.3 Kompositorischer und deklamatorischer Gestus	82
3.4 Die Syntax als Struktur musik- und wortsprachlicher Zeichen.....	85
3.4.1 Die Zeitstruktur bei Musik- und Wortsprache	85
3.4.2 Die Ausdruckssubstanz bei Musik- und Wortsprache.....	86

3.5 Die Bedeutung musikalischer als ästhetischer Zeichen	87
3.5.1 Musik und Metaphern als autoreflexive Zeichen.....	87
3.5.2 Ästhetische Zeichen als Zeichen intendierter Beziehung	92
3.5.3 Die Textstrategie als ästhetische Intention in der Zeichenmaterie	93
3.5.4 Autoreflexivität und Beziehung	94
3.5.5 Serielles und strukturelles Denken.....	95
3.5.6 Die Bedeutung generativer Strukturen.....	97
3.5.7 Information und Redundanz in der Musik- und Wortsprache	99
3.6 Der innermusikalische Prozess der Bedeutungsbildung	100
3.6.1 Die klangliche Aussenschicht musikalischer Zeichen	100
3.6.2 Die strukturelle Innenschicht musikalischer Zeichen.....	101
3.6.3 Die Gehalt-Schicht musikalischer Zeichen.....	103
3.6.4 Die Bedeutungsbildung in textgebundener Musik.....	104
3.6.5 Interpretation ist mehr als Begriffsbildung (Zusammenfassung und Überleitung)	105
3.7 Die Rolle der Pragmatik bei der Bedeutungsbildung.....	106
3.7.1 Die Individualität ästhetischer Bedeutungsbildung	106
3.7.2 Wahrnehmen und Verstehen als Interaktion.....	107
3.7.3 Die Gleichwertigkeit von Syntax und Pragmatik.....	109
3.8 Musikzeichen wahrnehmen	116
3.8.1 Der physiologische Vorgang der Wahrnehmung	116
3.8.2 Ebenen der Musikwahrnehmung.....	116
3.8.3 Höreinstellungen und Rezeptionsweisen.....	123
3.8.4 Zum Missverständnis der Gefühlsästhetik (Exkurs)	124
3.9 Grundlinien der Bedeutungsbildung (Zusammenfassung)	126
3.10 Die ästhetische Bedeutungsbildung beim Hören zeitgenössischer Musik	127
3.10.1 Hören ist unbequem.....	127
3.10.2 In die eigene Lebenszeit hineinhören	129
3.10.3 Hören und mitgestalten: Rezeptivität als Produktivität.....	133
3.10.4 Musik der Freiheit? Geschichtliche Aspekte der Avantgarde	135
3.10.5 Die „Zauberformel“ des Gleichgewichts von Form und Offenheit.....	137
3.11 Die Bedeutung der musikalischen Avantgarde	140
3.11.1 Der Verweischarakter ästhetischer Zeichen.....	140
3.11.2 John Cage und die Hörenden als Komplizen	141
3.11.3 Komposition versus Improvisation.....	148

3.11.4 Der Serialismus und die Rezeption als Andacht	152
3.11.5 Das New Age und Musikhören als Selbstaufgabe	153
3.11.6 Edgar Varèse und die Beschwörung sinnlicher Grenzen	155
3.11.7 Helmut Lachenmann und die Musik auf der Suche nach dem offenen Raum des Hörens.....	156
3.11.8 Olivier Messiaen und die Mehrdimensionalität des hörenden Bewusstseins	161
3.11.9 Giacinto Scelsi und die Improvisation im Trancezustand	164
3.11.10 Die bleibende Bedeutung des Avantgarde-Denkens...	165
3.12 Abduktives Hören als transzendierendes Hören.....	166
3.13 Das kreativ-abduktive Hören in österlicher Freiheit (Rück- und Ausblick).....	171
4. Der Gottesdienst als Spielraum der Glaubensfreiheit.....	173
4.1 Die Freiheit, sich aufs Spiel zu setzen	173
4.1.1 Die Spielregel der Glaubensfreiheit	173
4.1.2 Das Spiel der Glaubensfreiheit und das Spiel der Kunst.....	175
4.1.3 Der Gottesdienst als Raum für das kunstvolle Spiel der Glaubensfreiheit	176
4.2 Der trinitarische Horizont der Glaubensfreiheit	178
4.2.1 Die christologischen Kriterien als Textstrategien des Gottesdienstes.....	179
4.2.2 Abduktion, Imagination und Fest (Überleitung)	182
4.3 Spiel-, Improvisations- und Abduktionsfähigkeit als anthropologische Grundlagen deskunstvollen Spiels der Glaubensfreiheit.....	183
4.3.1 Das Spiel als Grundbewegung menschlichen Lebens	184
4.3.2 Der Flow beim Spielen	187
4.3.3 Improvisation als Urform menschlichen Ausdrucks.....	189
4.3.4 Spiel, Improvisation und Abduktion im offenen Kunstzeichen.....	194
4.4 Der Gottesdienst als kunstvolles Zeichenspiel.....	197
4.4.1 Die Spielregel der relationalen Dynamik	198
4.4.2 Die Spielregel der Authentizität	201
4.4.3 Die Spielregel der Paradoxie	202
4.5 Der Gottesdienst als kunstvolles Regelspiel	203
4.5.1 Der Gottesdienst als Ritual.....	203
4.5.2 Das Spiel von Form und Offenheit.....	204
4.5.3 Die Arbeit des Übens und die Leichtigkeit des Spiels.....	207

4.5.4 Das Rollenspiel.....	208
4.6 Das kunstvolle Gemeinschaftsspiel der Neuschöpfung	210
4.7 Die Einladung zum gottesdienstlichen Fest: eine Herausforderung	213
4.8 Die Regeln im Spielraum der Glaubensfreiheit (Zusammenfassung und Überleitung)	215
5. Die Incantation als Spielfeld gottesdienstlichen Hörens	217
5.1 Gottesdienstliche Gemeinschaft	217
5.1.1 Die Bilder vom Leib und von der Himmelfahrt Christi	217
5.1.2 Intensität des Erlebens und Gestaltens im Gottesdienst	222
5.1.3 Die Incantation als Zeichen von Leiblichkeit und „Verzauberung“	223
5.2 Die Incantation als Zeichen für den Beziehungsreichtum von Wort- und Musiksprache	225
5.3 Die Incantation als ursprüngliches Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache.....	226
5.4 „Beschwören“ und Begehen auf dem Spielfeld der Incantation.....	229
5.5 Die „verzaubernde“ Wirkung der Incantation.....	236
5.6 Incantation als Spielfeld abduktiv-imaginativer Erfahrung	238
5.6.1 Freiheit durch Transzendenz und Distanz zur Welt	238
5.6.2 Der Flusscharakter der ästhetischen und der Glaubenserfahrung	238
5.6.3 Abduktiv-imaginative Erfahrung: „fides quaerens intellectum“	240
5.6.4 Incantation als Zeichen befreiter Zeit- und Raumerfahrung	240
5.7 Die Rolle der Wiederholung für die abduktiv-imaginative Rezeptivität.....	242
5.7.1 Wiederholung als elementares Formprinzip	242
5.7.2 Variation, Entwicklung und Verfremdung als Spielformen der Wiederholung.....	243
5.8 Incantation als Schwellenraum für Grenzüberschreitungen	246
5.8.1 Autonomie des Hörens oder christliches Selbstbewusstsein?	249
5.8.2 Biblische Geschichten als Schwellenraum für Grenzüberschreitungen.....	251
5.8.3 Die strukturelle Gemeinsamkeit von Theologie und Musik (Exkurs)	254

5.8.4 Der Zeichencharakter gottesdienstlicher Musik.....	255
5.8.5 Musik als Schwellenraum für Grenzüberschreitungen...	257
5.8.6 Transzendenz und Transparenz	258
5.8.7 Die theologische Deutung gottesdienstlicher Musik	259
5.8.8 Beispiele für Transzendenz Erfahrungen im Zusammenhang mit Musik.....	261
5.9 Incantation und Hypnose	262
5.10 Die Körperhaftigkeit der Incantation.....	265
5.10.1 Antriebsfördernde und entspannende Wirkung von Musik	267
5.10.2 Singen als Ausdruck der Körperhaftigkeit.....	269
5.11 Die Incantation als Schwellenraum für die gottesdienstliche Gemeinschaft	270
5.12 Das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache.....	274
5.12.1 Phänomenologische Analogien zwischen Musik und Sprache	275
5.12.2 Musik- versus Wortsprache	277
5.12.3 Die Musikalisierung der Wortsprache.....	280
5.12.4 Musik entlarvt die Wortsprache	283
5.12.5 Dieter Schnebel: Musik- und Wortsprache brauchen ein neues Pfingsten	284
5.12.6 Komponiertes Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache.....	286
5.12.7 Sprache auf der Suche nach ihrer Musik auf der Suche nach ihrer Sprache auf der Suche ... (Zusammenfassung)	293
5.13 Das gottesdienstliche Lied als Incantation.....	294
5.13.1 Das Erbe der Reformation	294
5.13.2 Neue Ausdrucksintensität und Eigenverantwortung im Singen.....	297
5.13.3 Leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeption von Liedern.....	299
5.13.4 Der existentielle Aspekt gottesdienstlicher Lieder.....	300
5.14 Die gottesdienstliche Musik als Incantation	302
5.14.1 Gibt es Kriterien für die gottesdienstliche Musik? (Geschichtliche Streiflichter).....	302
5.14.2 Die Neuinterpretation von Mythen und religiösen Riten	309
5.14.3 Die Incantation als für Gott transparentes Zeichen	310
5.14.4 „Receptores doctae et incantati“	312
5.14.5 Die Unterscheidung der Geister	313

5.14.6 Geistlicher Gebrauch weltlicher Zeichen: Die leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität	315
5.14.7 Die Incantation im Horizont der Trinität	316
5.14.8 Die Incantation zeigt den Vorsprung des Lebens	323
5.15 Die Ästhetik der Incantation	328
5.16 Wirkungen der Incantation (Ertrag)	329
 6. Das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache als Spielfeld gottesdienstlicher Polyphonie (Ausblick).....	333
6.1 Die Incantation als beziehungsreiches Zeichen.....	333
6.2 „Incantati et incantatae in liturgia“	334
6.3 Zeit für die „Verzauberung“: Der Eingangsteil des Gottesdienstes	335
6.3.1 Sammlung und Einstimmung.....	335
6.4 „Verzauberung“ zum Gottesdienst im Alltag der Welt: Der Sendungsteil	338
6.5 Rezeptivität als Produktivität: Der Sinn von Hör- und Spielhilfen	339
6.5.1 Hörhilfen als Hilfen für befreites Mitspielen	339
6.5.2 Ausdrucksstarke Interpretation als Hörhilfe	341
6.5.3 Neuinterpretation als Hörhilfe	342
6.5.4 Variation als Hörhilfe	342
6.5.5 Vereinheitlichende Zwischenspiele als Hör- und Singhilfen.....	343
6.5.6 Wiederholtes Hören als Hilfe zum Verstehen	344
6.5.7 Stille und Meditation als Intensivierung des Hörens	345
6.5.8 Wort- und Musiksprache als wechselseitige Interpretations- und Spielhilfen (6.7)	346
6.5.9 Wortsprachliche Kommentare als Hörhilfen	347
6.6 Eine Vorbereitungsgruppe für den Gottesdienst	348
6.6.1 Liturgisch überzeugende Arbeit mit Laien	348
6.6.2 Die Vorbereitungsgruppe als Zeichen von Gemeinschaft und abduktiv-imaginativer Auseinandersetzung	350
6.6.3 Die Vorbereitungsgruppe als zeichenhafte Darstellerin des Betens	352
6.7 Das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache	354
6.7.1 Das Zusammenwirken auf dem Spielfeld der Incantation.....	354
6.7.2 Die Gestaltung der Lesung durch die Incantation	356
6.7.3 Predigt und Predignachspiel	358
6.7.4 Ein Beispiel für die Gestaltung des Predigtliedes	359

6.8 Gottesdienstliche Polyphonie	362
Literaturverzeichnis	365
Sachregister	381

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	V
1. Musik- und Wortsprache – eine aussichtsreiche Beziehung.....	1
1.1 Forschungsgeschichtlicher Bezug	1
1.1.1 Rezeption der Semiotik Umberto Ecos	1
1.1.2 Der Einfluss der strukturalen Semiotik	2
1.1.3 Umberto Ecos Überwindung des Strukturalismus	4
1.1.4 Die Semiotik der Abduktion	5
1.1.5 Die Rezeption des Spielbegriffs in der Liturgik	7
1.1.6 Improvisation, Trance und Flow als Aspekte des Spielbegriffs	8
1.1.7 Die aussichtsreiche Beziehung zwischen Musik und Theologie	8
1.2 Vier Beispiele des Zusammenwirkens von Musik- und Wortsprache	9
1.2.1 Der Affront der Tanzmusik.....	9
1.2.2 Martin Luther: „... theologiam et musicam haberent coniunctissimas“	12
1.2.3 Wolf Biermann: Der „Geruch der Lebendigkeit“ einer „Seelenkrücke“	15
1.2.4 Schalom Ben-Chorin: „Ich lege meine Hand auf meinen Mund ..“	18
1.3 Das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache als Spielfeld des Hörens.....	19
1.3.1 Die „Wahrheit der Wahrnehmung“ in der abduktiven Rezeption.....	19
1.3.2 Zeichen, Spiel und Fest	21
2. Die Kommunikation des Evangeliums als offenes Kunstzeichen	23
2.1 Das Abenteuer der Interpretation: Die Abduktion.....	23
2.1.1 Zur Semiotik des Codes	26
2.1.2 Modell-Leser und Modell-Autor als Textstrategien	31
2.2 Beispiel einer kreativen Abduktion: Der Osterglaube.....	33
2.2.1 Abduktives Denken als weltliches Denken.....	35
2.2.2 Die entmythologisierende Wirkung des abduktiven Denkens	36

2.3 Die kreative Abduktion der ersten Zeugen als Grundlage heutiger Kommunikation des Evangeliums	38
2.3.1 Abduktion und Offenheit von ästhetischen Botschaften	38
2.3.2 Die drei Intensitätsebenen von Offenheit.....	41
2.3.3 Offenheit in Form einer übercodierten Abduktion.....	42
2.3.4 Offenheit in Form einer untercodierten Abduktion.....	44
2.3.5 Offenheit in Form einer kreativen Abduktion.....	46
2.4 Ästhetische Aspekte der Kommunikation des Evangeliums	48
2.4.1 Die Verlangsamung der Wahrnehmung	48
2.5 Der pragmatische Aspekt der Kommunikation des Evangeliums.....	52
2.5.1 Die Pragmatik der metaphorischen Sprache.....	52
2.5.2 Die Arbeit an mentalen Bildern	53
2.6 Die Kommunikation des Evangeliums verdankt sich der Kunst der Aneignung.....	55
2.6.1 Autonome Kunst und Rezeption.....	55
2.6.2 Religiöse Aneignung und ästhetische Erfahrung.....	57
2.6.3 Die autonome Kunst der Aneignung.....	58
2.6.4 Verkündigungskunst und Lebenskunst	59
2.6.5 Die Freiheit des abduktiven Hörens (Überleitung).....	60
3. Die ästhetische Bedeutung von Musik.....	61
3.1 Semiotik und integrative Ästhetik	61
3.2 Wirkungen von Musik.....	62
3.2.1 Die Bedeutung des Hörens und der Musik für die menschliche Entwicklung	62
3.2.2 Die Vielschichtigkeit musikalischer Wirkung	66
3.2.3 Neuland betreten durch Musik.....	67
3.2.4 Hypnosebegleitetes Musikhören	71
3.2.5 Musik als Bildungsgut	74
3.2.6 Gottesdienstliche Musik im Widerstreit menschlicher Bedürfnisse.....	76
3.3 Die Verwandtschaft von Musik- und Wortsprache.....	80
3.3.1 Die Vielschichtigkeit der Beziehung zwischen Musik- und Wortsprache.....	80
3.3.2 Die Wirkung des musikalischen Vortrags.....	81
3.3.3 Kompositorischer und deklamatorischer Gestus	82
3.4 Die Syntax als Struktur musik- und wortsprachlicher Zeichen.....	85
3.4.1 Die Zeitstruktur bei Musik- und Wortsprache	85
3.4.2 Die Ausdruckssubstanz bei Musik- und Wortsprache.....	86

3.5 Die Bedeutung musikalischer als ästhetischer Zeichen	87
3.5.1 Musik und Metaphern als autoreflexive Zeichen.....	87
3.5.2 Ästhetische Zeichen als Zeichen intendierter Beziehung	92
3.5.3 Die Textstrategie als ästhetische Intention in der Zeichenmaterie	93
3.5.4 Autoreflexivität und Beziehung	94
3.5.5 Serielles und strukturelles Denken.....	95
3.5.6 Die Bedeutung generativer Strukturen.....	97
3.5.7 Information und Redundanz in der Musik- und Wortsprache	99
3.6 Der innermusikalische Prozess der Bedeutungsbildung	100
3.6.1 Die klangliche Aussenschicht musikalischer Zeichen	100
3.6.2 Die strukturelle Innenschicht musikalischer Zeichen.....	101
3.6.3 Die Gehalt-Schicht musikalischer Zeichen.....	103
3.6.4 Die Bedeutungsbildung in textgebundener Musik.....	104
3.6.5 Interpretation ist mehr als Begriffsbildung (Zusammenfassung und Überleitung)	105
3.7 Die Rolle der Pragmatik bei der Bedeutungsbildung.....	106
3.7.1 Die Individualität ästhetischer Bedeutungsbildung	106
3.7.2 Wahrnehmen und Verstehen als Interaktion.....	107
3.7.3 Die Gleichwertigkeit von Syntax und Pragmatik.....	109
3.8 Musikzeichen wahrnehmen	116
3.8.1 Der physiologische Vorgang der Wahrnehmung	116
3.8.2 Ebenen der Musikwahrnehmung.....	116
3.8.3 Höreinstellungen und Rezeptionsweisen.....	123
3.8.4 Zum Missverständnis der Gefühlsästhetik (Exkurs)	124
3.9 Grundlinien der Bedeutungsbildung (Zusammenfassung)	126
3.10 Die ästhetische Bedeutungsbildung beim Hören zeitgenössischer Musik	127
3.10.1 Hören ist unbequem.....	127
3.10.2 In die eigene Lebenszeit hineinhören	129
3.10.3 Hören und mitgestalten: Rezeptivität als Produktivität.....	133
3.10.4 Musik der Freiheit? Geschichtliche Aspekte der Avantgarde	135
3.10.5 Die „Zauberformel“ des Gleichgewichts von Form und Offenheit.....	137
3.11 Die Bedeutung der musikalischen Avantgarde	140
3.11.1 Der Verweischarakter ästhetischer Zeichen.....	140
3.11.2 John Cage und die Hörenden als Komplizen	141
3.11.3 Komposition versus Improvisation.....	148

3.11.4 Der Serialismus und die Rezeption als Andacht	152
3.11.5 Das New Age und Musikhören als Selbstaufgabe	153
3.11.6 Edgar Varèse und die Beschwörung sinnlicher Grenzen	155
3.11.7 Helmut Lachenmann und die Musik auf der Suche nach dem offenen Raum des Hörens.....	156
3.11.8 Olivier Messiaen und die Mehrdimensionalität des hörenden Bewusstseins	161
3.11.9 Giacinto Scelsi und die Improvisation im Trancezustand	164
3.11.10 Die bleibende Bedeutung des Avantgarde-Denkens...	165
3.12 Abduktives Hören als transzendierendes Hören.....	166
3.13 Das kreativ-abduktive Hören in österlicher Freiheit (Rück- und Ausblick).....	171
4. Der Gottesdienst als Spielraum der Glaubensfreiheit.....	173
4.1 Die Freiheit, sich aufs Spiel zu setzen	173
4.1.1 Die Spielregel der Glaubensfreiheit	173
4.1.2 Das Spiel der Glaubensfreiheit und das Spiel der Kunst.....	175
4.1.3 Der Gottesdienst als Raum für das kunstvolle Spiel der Glaubensfreiheit	176
4.2 Der trinitarische Horizont der Glaubensfreiheit	178
4.2.1 Die christologischen Kriterien als Textstrategien des Gottesdienstes.....	179
4.2.2 Abduktion, Imagination und Fest (Überleitung)	182
4.3 Spiel-, Improvisations- und Abduktionsfähigkeit als anthropologische Grundlagen deskunstvollen Spiels der Glaubensfreiheit.....	183
4.3.1 Das Spiel als Grundbewegung menschlichen Lebens	184
4.3.2 Der Flow beim Spielen	187
4.3.3 Improvisation als Urform menschlichen Ausdrucks.....	189
4.3.4 Spiel, Improvisation und Abduktion im offenen Kunstzeichen.....	194
4.4 Der Gottesdienst als kunstvolles Zeichenspiel.....	197
4.4.1 Die Spielregel der relationalen Dynamik	198
4.4.2 Die Spielregel der Authentizität	201
4.4.3 Die Spielregel der Paradoxie	202
4.5 Der Gottesdienst als kunstvolles Regelspiel	203
4.5.1 Der Gottesdienst als Ritual.....	203
4.5.2 Das Spiel von Form und Offenheit.....	204
4.5.3 Die Arbeit des Übens und die Leichtigkeit des Spiels.....	207

4.5.4 Das Rollenspiel.....	208
4.6 Das kunstvolle Gemeinschaftsspiel der Neuschöpfung	210
4.7 Die Einladung zum gottesdienstlichen Fest: eine Herausforderung	213
4.8 Die Regeln im Spielraum der Glaubensfreiheit (Zusammenfassung und Überleitung)	215
5. Die Incantation als Spielfeld gottesdienstlichen Hörens	217
5.1 Gottesdienstliche Gemeinschaft	217
5.1.1 Die Bilder vom Leib und von der Himmelfahrt Christi	217
5.1.2 Intensität des Erlebens und Gestaltens im Gottesdienst	222
5.1.3 Die Incantation als Zeichen von Leiblichkeit und „Verzauberung“	223
5.2 Die Incantation als Zeichen für den Beziehungsreichtum von Wort- und Musiksprache	225
5.3 Die Incantation als ursprüngliches Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache.....	226
5.4 „Beschwören“ und Begehen auf dem Spielfeld der Incantation.....	229
5.5 Die „verzaubernde“ Wirkung der Incantation.....	236
5.6 Incantation als Spielfeld abduktiv-imaginativer Erfahrung	238
5.6.1 Freiheit durch Transzendenz und Distanz zur Welt	238
5.6.2 Der Flusscharakter der ästhetischen und der Glaubenserfahrung	238
5.6.3 Abduktiv-imaginative Erfahrung: „fides quaerens intellectum“	240
5.6.4 Incantation als Zeichen befreiter Zeit- und Raumerfahrung	240
5.7 Die Rolle der Wiederholung für die abduktiv-imaginative Rezeptivität.....	242
5.7.1 Wiederholung als elementares Formprinzip	242
5.7.2 Variation, Entwicklung und Verfremdung als Spielformen der Wiederholung.....	243
5.8 Incantation als Schwellenraum für Grenzüberschreitungen	246
5.8.1 Autonomie des Hörens oder christliches Selbstbewusstsein?	249
5.8.2 Biblische Geschichten als Schwellenraum für Grenzüberschreitungen.....	251
5.8.3 Die strukturelle Gemeinsamkeit von Theologie und Musik (Exkurs)	254

5.8.4 Der Zeichencharakter gottesdienstlicher Musik.....	255
5.8.5 Musik als Schwellenraum für Grenzüberschreitungen...	257
5.8.6 Transzendenz und Transparenz	258
5.8.7 Die theologische Deutung gottesdienstlicher Musik	259
5.8.8 Beispiele für Transzendenz Erfahrungen im Zusammenhang mit Musik.....	261
5.9 Incantation und Hypnose	262
5.10 Die Körperhaftigkeit der Incantation.....	265
5.10.1 Antriebsfördernde und entspannende Wirkung von Musik	267
5.10.2 Singen als Ausdruck der Körperhaftigkeit.....	269
5.11 Die Incantation als Schwellenraum für die gottesdienstliche Gemeinschaft	270
5.12 Das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache.....	274
5.12.1 Phänomenologische Analogien zwischen Musik und Sprache	275
5.12.2 Musik- versus Wortsprache	277
5.12.3 Die Musikalisierung der Wortsprache.....	280
5.12.4 Musik entlarvt die Wortsprache	283
5.12.5 Dieter Schnebel: Musik- und Wortsprache brauchen ein neues Pfingsten	284
5.12.6 Komponiertes Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache.....	286
5.12.7 Sprache auf der Suche nach ihrer Musik auf der Suche nach ihrer Sprache auf der Suche ... (Zusammenfassung)	293
5.13 Das gottesdienstliche Lied als Incantation.....	294
5.13.1 Das Erbe der Reformation	294
5.13.2 Neue Ausdrucksintensität und Eigenverantwortung im Singen.....	297
5.13.3 Leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeption von Liedern.....	299
5.13.4 Der existentielle Aspekt gottesdienstlicher Lieder.....	300
5.14 Die gottesdienstliche Musik als Incantation	302
5.14.1 Gibt es Kriterien für die gottesdienstliche Musik? (Geschichtliche Streiflichter).....	302
5.14.2 Die Neuinterpretation von Mythen und religiösen Riten	309
5.14.3 Die Incantation als für Gott transparentes Zeichen	310
5.14.4 „Receptores doctae et incantati“	312
5.14.5 Die Unterscheidung der Geister	313

5.14.6 Geistlicher Gebrauch weltlicher Zeichen: Die leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität	315
5.14.7 Die Incantation im Horizont der Trinität	316
5.14.8 Die Incantation zeigt den Vorsprung des Lebens	323
5.15 Die Ästhetik der Incantation	328
5.16 Wirkungen der Incantation (Ertrag)	329
 6. Das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache als Spielfeld gottesdienstlicher Polyphonie (Ausblick).....	333
6.1 Die Incantation als beziehungsreiches Zeichen.....	333
6.2 „Incantati et incantatae in liturgia“	334
6.3 Zeit für die „Verzauberung“: Der Eingangsteil des Gottesdienstes	335
6.3.1 Sammlung und Einstimmung.....	335
6.4 „Verzauberung“ zum Gottesdienst im Alltag der Welt: Der Sendungsteil	338
6.5 Rezeptivität als Produktivität: Der Sinn von Hör- und Spielhilfen	339
6.5.1 Hörhilfen als Hilfen für befreites Mitspielen	339
6.5.2 Ausdrucksstarke Interpretation als Hörhilfe	341
6.5.3 Neuinterpretation als Hörhilfe	342
6.5.4 Variation als Hörhilfe	342
6.5.5 Vereinheitlichende Zwischenspiele als Hör- und Singhilfen.....	343
6.5.6 Wiederholtes Hören als Hilfe zum Verstehen	344
6.5.7 Stille und Meditation als Intensivierung des Hörens	345
6.5.8 Wort- und Musiksprache als wechselseitige Interpretations- und Spielhilfen (6.7)	346
6.5.9 Wortsprachliche Kommentare als Hörhilfen	347
6.6 Eine Vorbereitungsgruppe für den Gottesdienst	348
6.6.1 Liturgisch überzeugende Arbeit mit Laien	348
6.6.2 Die Vorbereitungsgruppe als Zeichen von Gemeinschaft und abduktiv-imaginativer Auseinandersetzung	350
6.6.3 Die Vorbereitungsgruppe als zeichenhafte Darstellerin des Betens	352
6.7 Das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache	354
6.7.1 Das Zusammenwirken auf dem Spielfeld der Incantation.....	354
6.7.2 Die Gestaltung der Lesung durch die Incantation	356
6.7.3 Predigt und Predignachspiel	358
6.7.4 Ein Beispiel für die Gestaltung des Predigtliedes	359

6.8 Gottesdienstliche Polyphonie	362
Literaturverzeichnis	365
Sachregister	381

1. Musik- und Wortsprache – eine aussichtsreiche Beziehung

1.1 Forschungsgeschichtlicher Bezug

1.1.1 Rezeption der Semiotik Umberto Ecos

Die vorliegende Arbeit versucht, den Ertrag der Rezeption der *Semiotik Umberto Ecos* in der Liturgik und Homiletik für die *Beziehung zwischen Wort- und Musiksprache im Gottesdienst* fruchtbar zu machen. Ecos Semiotik, v.a. sein Modell des Offenen Kunstwerks, ergänzt durch die Hypothese des Codes bzw. der Enzyklopädie, vermag präziser als die Ästhetik selbst zu beschreiben, was ein Kunstzeichen ist und wie ein Musikzeichen im Vergleich zu einem wortsprachlichen Zeichen beschaffen ist und rezipiert wird.

Wegweisend für die Rezeption von Ecos Semiotik wirkten dabei die zwischen 1980 und 1990 erschienenen Aufsätze von Rudi Fleischer, Gerhard Marcel Martin und Karl-Heinrich Bieritz¹ sowie die 1992 erschienene semiotische Homiletik von Wilfried Engemann. Während es Fleischer darum ging, zu zeigen, dass bei der Gottesdienst-Gestaltung ein neuer Zeichenbegriff wirksam werden müsste, durch den auch das *gewöhnlichste Alltagsding* als „vehiculum evangelii“ dienen kann, unterstrich Engemann die Notwendigkeit eines *Gleichgewichts* zwischen syntaktischer und pragmatischer Ebene, zwischen autonomer *Form* einer Botschaft und deren *Offenheit* für die Zugriffe von Rezipierenden als für das Erschliessen von Bedeutung (semantische Ebene) zentral. Dieses Gleichgewicht gilt nicht nur bei Kunstzeichen, sondern ermöglicht ebenso im Gottesdienst bzw. bei einer Predigt erst eine angemessene Rezeption. *Dabei erweist sich die Rezeptivität des christlichen Glaubens gegenüber autonomen Kunstzeichen als besonders adäquat*, wie Thomas Erne 1996 in seinem Aufsatz „Die Kunst der Aneignung in der Aneignung der Kunst“ darlegte; denn die Glaubensrezeptivität vermag es, *sich und alle Welterfahrung aufs Spiel zu setzen* und so Erfahrungen mit

1 Fleischer (Roosen), Einführung in die semiotische Gottesdienstanalyse sowie ders., Verständnisbedingungen religiöser Symbole am Beispiel von Taufritualen – ein semiotischer Versuch; Martin, Predigt als „offenes Kunstwerk“; Bieritz, Predigt-Kunst (s. Literaturverzeichnis).

Kunst als Lebenserfahrungen zu verarbeiten. Indem sie frei ist gegenüber allen die Welt sich aneignenden Ideologien, kann sie auch die Kunst frei lassen und deren Vereinnahmungen vermeiden. Semiotische Kunstrezeption und Glaubensrezeptivität gehen also, z.B. im Gottesdienst, eine fruchtbare Beziehung ein.

1.1.2 Der Einfluss der strukturalen Semiotik

Ende der 1970er Jahre war die Rezeption der Semiotik in der Liturgik und Homiletik v.a. durch deren strukturalistischen Zweig und die Linguistik beeinflusst gewesen und hatte sich auf die Syntax konzentriert. So waren etwa Günter Schiwy's Gottesdienst-Analysen vom Ideal der Übereinstimmung von Sender- und Empfänger-Codes bestimmt.² Auch Rainer Volp blieb letztlich, trotz der Übernahme von Ecos Kultursemiotik und der Ausweitung des Code-Begriffs gegenüber Schiwy, der „strukturalen Semiotik“ treu.³ Gemäss Volp sollte die Semiotik der Schlüssel für ein neues ökumenisches Ethos werden, indem die Bibel „stilbildende Ursprungssituationen“ (etwa Jesu Rede vom Tempel des Leibes) vorgibt, die insofern normativ wirken, als sie ein generatives Grundmuster für religiöse Verhaltensmuster nach dem Schema Anordnung – Neuordnung erschliessen.⁴

Auch auf die Musikwissenschaft der 1970er Jahre übte das semiotische und linguistische Denken mit seinen Strukturmodellen, Zeichenklassifikationen und Interpretantenhierarchien sowie seinem den Aspekt der Bedeutung und das Verstehensproblem fokussierenden Ansatz einen grossen Einfluss aus. Entsprechend wurden gegenüber den charakteristischen Besonderheiten der Musik die Analogien zwischen Wort- und Musiksprache stärker in den Blick genommen. *Musikalische Bedeutung* liess sich nicht mehr nur metaphorisch und poetisierend bestimmen wie in der bisherigen Musikhermeneutik, sondern in bewusster Einseitigkeit *syntaktisch-strukturell* festlegen. Noam Chomskys Hypothese von der Strukturgleichheit von bedeutungsgleichen, aber formal verschiedenen Wortketten wurde auf die Musiksprache übertragen. Mittels bestimmter Transformationsregeln konnten dank Chomskys syntaktischem Ansatz aus „Anfangs-Phrase-Markern“⁵ grammatikalisch richtige Sätze als „Oberflächenstrukturen“ gefolgert

2 Schiwy/Volp/Muck, Zeichen im Gottesdienst (s. Literaturverzeichnis).

3 So Klie, Zeichen und Spiel 240f.

4 So a.a.O. 251ff.

5 Wegen seiner Missverständlichkeit wurde der anfänglich eingeführte Begriff der „Tiefenstrukturen“ wieder aufgegeben.

werden. Dieser strukturelle Zusammenhang vermochte sowohl den Kompositionsprozess in der klassischen Musik wie denjenigen der Zwölftontechnik Schönbergs zu erklären.⁶ Ebenso wurde die Rezeption eines Musikstückes als durch solche „Anfangs-Phrase-Marker“ gesteuert vorgestellt: Im Bewusstsein von Hörenden sind dank der Erfahrung mit Musik Grundelemente gespeichert, die als generierbare Schemata, also als Codes mit dem Status von Interpretanten fungieren. Beim Hören werden diese mit der „Oberflächenstruktur“ des aktuell ertönenden Musikstückes verglichen und Abweichungen zwischen beiden festgestellt; gleichzeitig bilden sich im Hintergrund Alternativen, die aus der Sicht der „Anfangs-Phrase-Marker“ auch möglich wären, und diese bestimmen den Vergleich mit. Dieser Prozess ermöglicht es, die *Bedeutung der syntaktischen Struktur als tektonische Intention eines Musikzeichens* erfahrbar zu machen und dieses zugleich in seiner Eigenständigkeit und *künstlerisch-innovativen Unverwechselbarkeit* zu beschreiben. Der damit verbundenen Horizonterweiterung oder Horizontverschiebung, die das Musikzeichen in den Rezipierenden auslöst, entspricht auf der Ebene der „Anfangs-Phrase-Marker“ eine Code-Erweiterung oder -Veränderung. Ein solches Modell ist allerdings nur wirksam bei Kompositionen, die einer klaren musikalischen Grammatik verpflichtet sind, nicht jedoch bei solchen, die, wie viele Kompositionen im Gefolge des Serialismus, im Prozedere des Musikstücks selbst ihre eigene Grammatik erst entwickeln.⁷

Wie oben angetönt, bewegte sich in dieser Zeit auch der *Vergleich von Musik- und Wortsprache* noch in strukturalistischen Bahnen, und es wurde die Vergleichbarkeit beider Sprachen als Zeichensysteme hervorgehoben.⁸ Leitfrage dabei war, ob die Sprachanalogie der Musik lediglich bis zur syntaktischen Ebene reicht, also die Musik *defizitär* gesehen werden muss, weil ihr eine *Semantik fehlt*. Dies bedeutet, dass Rezipierende sich mit Konnotationen begnügen müssen, während die Wortsprache aussersprachliche Sachverhalte *denotativ* bezeichnen kann (was die Musik lediglich in Ausnahmefällen wie bei der Gestik oder dank kulturellen Verfestigungen konnotativer Werte zu leisten vermag). Strittig war die Art, wie Musik bezeichnet, ob in Selbst- oder Fremdreferenz.⁹

In diesem Zusammenhang wurde in den 1980er Jahren die Sinnlosigkeit einer mechanischen Übertragung wortsprachlicher Grammatik

6 So Gruhn, *Wahrnehmen und Verstehen* 114–117.

7 A.a.O. 127–132.

8 Vgl. etwa Bierwisch, *Musik und Sprache* oder Karbusicky, *Grundriss der musikalischen Semantik* (s. Literaturverzeichnis).

9 So Casimir, *Musikkommunikation und ihre Wirkungen* 92.132f.

auf die Musik klar und dank der stärkeren Gewichtung des rezeptions-ästhetischen Aspekts die *Unterscheidung* von *diskursiver Bedeutung* bei der Wortsprache und *ästhetischer Bedeutung* bei der Musik sowie in der Lyrik wichtig. Dies ergab einerseits wesentliche Unterschiede zwischen beiden Zeichensystemen: Die Bedeutung der Wortsprache ist begrifflich fassbar; Wortsprache wird *verstanden*. Bei Musik ist Bedeutung intentional, besteht also in einer Wechselwirkung zwischen Intention, Zeichen und dessen Wahrnehmung, und sie erschliesst sich, indem Musik *vollzogen* wird.¹⁰ Andererseits eröffneten sich durch die ästhetische Perspektive *Analogien* z.B. auf der Ebene des Klangs von Vokalen bzw. Tönen, die den Beginn einer fruchtbaren, *gleichberechtigten kompositorischen Auseinandersetzung* zwischen Musik- und Wortsprache signalisierten.¹¹

1.1.3 Umberto Ecos Überwindung des Strukturalismus

Durch die Begegnung mit der avantgardistischen Musik seit der Entwicklung der Reihentechnik durch Schönberg bestätigte sich Ecos „Verdacht“, dass die Suche des Strukturalismus nach allgemeingültigen Gesetzmässigkeiten Ergebnis eines statischen Weltbildes ist, während die serielle Musik sich unableitbar neuer Regeln bedient, die erst im Zusammenhang jener Zeit und Kultur möglich werden, in der sie entstehen. Eco versuchte zu zeigen, wie die statisch-strukturalistische Engführung – allgemeingültige Grundregeln generieren neue Regeln als blosse Variationen der alten – durch das dynamisch-seriale Prinzip der Entwicklung, der Herausforderung durch das Polyvalente, Unbestimmte und Ambiguitäre aufgebrochen wird. Gemäss Eco wird also der aktuelle Zeichengebrauch nicht nur durch Codes als Sammlung von Stil- und Gattungskonventionen bestimmt, sondern der Begriff des Codes ist im Sinne des Offenen Kunstwerks weiter zu fassen durch die Verbindung der Semiotik des *Codes* mit der Semiotik der *Botschaft*, nämlich als Sammlung „generativer Regeln“, die die Erweiterung und Veränderung bestehender Konventionen ermöglichen. Ecos Verdacht, der der Anlass zu seinem Buch „Das offene Kunstwerk“¹² war, wurde u.a. durch die mit generativen Regeln arbeitenden Kompositionen *Luciano Berios* und durch die Gespräche mit ihm und anderen Komponisten bestätigt. Eco beschreibt Berios Kompositionen als *Kunstzeichen in Bewegung*, die das Gleichgewicht zwischen strukturierter Form und

10 So Faltin, Bedeutung ästhetischer Zeichen 1–5.105.189.200 sowie Gruhn, Musiksprache, Sprachmusik 75.83f.

11 So Gruhn, a.a.O. 85–88.

12 Ital. „opera aperta“ 1962, dt. 1977.

Offenheit erreichen, dem Rezipierende insofern entsprechen können, als sie sich ein Repertoire an generativen Regeln aneignen. Musik als Kunstzeichen ist als eine Einheit der beiden Pole der dynamisch-seriellen Weiterentwicklung sowie der statisch-strukturellen Festlegung von Einzelaspekten zu sehen und damit gemäss der „Zauberformel“ des *Gleichgewichts von Form und Offenheit* (1.1.1) zu rezipieren.

Dieses Gleichgewicht bestimmt nicht nur das Komponieren und Rezipieren von Musik, sondern die gesamte menschliche Erfahrung von Wirklichkeit wie auch deren wortsprachlichen Ausdruck. Dies bestätigen Forschungen zur embryonalen und frühkindlichen Entwicklung.¹³ *Musikalität und Sprachvermögen des Menschen entwickeln sich parallel*, und die grosse Rolle, die das gleichberechtigte Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache in neueren und neuen Kompositionen spielte und spielt (neben der Musik Berios wären Beispiele von John Cage, Beat Furrer, György Ligeti, Mauricio Kagel, György Kurtág, Steve Reich, Dieter Schnebel, Jakob Ullmann u.a. zu nennen), kann als ein Reflex auf diese Einsicht angesehen werden.

Das Kriterium des Gleichgewichts von Form und Offenheit verlangt, wie in der vorliegenden Arbeit zu zeigen ist, nach *Folgerungen für den Gottesdienst*, einerseits im Hinblick auf seine Gestaltung als Einheit von Wort- und Musiksprache und andererseits mit Bezug seine Rezeption: Gottesdienstteilnehmer und -teilnehmerinnen sind nicht länger lediglich „Träger latenter Konnotationsbereitschaft“, sondern avancieren bereits bei der Planung als „lectores in fabula“ (Eco) und als „auditores in musica“ zu massgeblichen Akteuren im *Spiel der Liturgie*.

1.1.4 Die Semiotik der Abduktion

Das regelgeleitete Zusammenspiel von Konvention und Invention beim Erschliessen von Bedeutung in der Rezeptionstätigkeit und das Experimentieren mit den verschiedenen Beziehungen, die in einer Botschaft zusammenspielen – wie sieht etwa das Verhältnis von *intentio operis* und *intentio lectoris*, von Modell-Autor und Modell-Leser zu empirischem Autor bzw. Leser aus? – werden hier im Anschluss an Charles Sanders Peirce und Umberto Eco durch den Vorgang der *Abduktion* beschrieben: Die Semiotik des Codes und die Semiotik der Botschaft treffen sich in der Semiotik der Abduktion. Diese ermöglicht es, den unscharfen Symbolbegriff der Hermeneutik als Zeichen mit allen sei-

13 Z.B. Hegi, *Improvisation und Musiktherapie* oder ders., *Übergänge zwischen Sprache und Musik* (s. Literaturverzeichnis).

nen Relationen näher zu bestimmen.¹⁴ Abduktion kann als eine jede menschliche Erkenntnisform, also auch Wahrnehmung und Erinnerung, bestimmende Denkform verstanden werden.¹⁵

Der Prozess der Abduktion ist eine für den Gottesdienst insofern besonders erhellende semiotische Kategorie, als auch der *christliche Glaube abduktive Struktur* aufweist bzw. die Entstehung des Osterglaubens im Zusammenhang der Ereignisse um das Kreuz und die Erscheinungen Jesu auf eine kreative Abduktion zurückzuführen ist.¹⁶ Der Gottesdienst hat daher nicht nur die Aufgabe, biblische Ursprungssituationen neu durchzuspielen und zu variieren¹⁷, sondern es geht darum, die kreative Abduktion der ersten Zeugen so nachzuvollziehen, dass aus der Bibel hypothetisch *neue Zeichen für heutige Gebrauchskontexte erschlossen* werden können.¹⁸ Gottesdienstliche Wort- und Musikzeichen weisen den Teilnehmenden den Weg der kreativen Abduktion der ersten Zeugen, damit sie als „receptores docti et doctae“¹⁹ und als „receptores incantati et incantatae“ Aspekte ihres Glaubens durchspielen und neu erproben können: Damit ist nicht der magisch-automatische Übergang in eine vom sonstigen Leben abgegrenzte heilige Atmosphäre gemeint, sondern ein ganzheitliches Sich-Einlassen auf die heilsam-gefährliche Begegnung mit dem Heiligen.²⁰ Es ist ein Weg der Erinnerung an die Gottesgeschichte und der „diskreten“ Auseinandersetzung der Teilnehmenden mit „fremden Gästen“: mit den biblischen Texten und der Musik als Kunstzeichen sowie mit sich selbst und dem eigenen Leben.²¹ Der Gottesdienst eröffnet den *abduktiven Spielraum der Glaubensfreiheit*.

14 So Meyer-Blanck, Vom Symbol zum Zeichen 61.

15 So Eco, Die Grenzen 307.

16 Vgl. Dalferth, Volles Grab, leerer Glaube 379–409.

17 Dies führt Gerd Theissen in seinem Buch „Zeichensprache des Glaubens“ aus (s. Literaturverzeichnis).

18 Martin Luther etwa hat eine neue Bedeutung für das Abendmahl gefunden, indem er den Empfang des Sakraments als sinnliche Variante des Verheissungswortes des Evangeliums neu deutete und die zentrale Spielregel des Messopfers, das „sacrificium“, durch die neue des „beneficium“ ablöste (mit Klie, Zeichen und Spiel 269).

19 So Röhring, Sermo vocis 78–81.83.86.

20 So Marti, Die geistliche Musik 48f.

21 Mit Grözinger, Toleranz und Leidenschaft 46–56; vgl. Weder, Neutestamentliche Hermeneutik, Zürich 1986, 428–435.

1.1.5 Die Rezeption des Spielbegriffs in der Liturgik

Die Rezeption des Spielbegriffs als Reflexionsbegriff erfolgte eher zurückhaltend, weil er semantisch falsch besetzt war und als „unernste“ Thematik galt. In der ersten Hausse theologischer Versuche über das Spiel zwischen 1970 und 1980²² wurden die kreativ-befreienden Aspekte des christlichen Glaubens reflektiert. Eine zweite Phase zwischen 1987 und 1995²³ brachte das Spiel im Zusammenhang mit dem Ästhetik-Diskurs zur Sprache. Beide Male geschah dies jedoch ohne eine konsistente bzw. semiotisch und inszenatorisch durchdachte Spieltheorie, und zudem wurden aussertheologische Spieltheorien zuwenig beachtet. Mit seiner 2003 erschienenen Habilitationsschrift „Zeichen und Spiel“ entwickelt Thomas Klie demgegenüber eine *Spieltheorie*, der es gelingt, darstellende, vermittelnde, deutende und orientierende Bereiche der Praktischen Theologie theoretisch zusammenzusehen (und zugleich neue Impulse zu geben), um so auch Kohärenz und Konsistenz im praktisch-theologischen Handeln zu schaffen: Im Spiel finden formale Gestalt und inhaltliche Motivation zu einem gemeinsamen Ausdruck und zu einer inszenatorischen Einheit. Diese Spieltheorie ermöglicht das Erschliessen der *Wechselbeziehungen zwischen Syntax, Pragmatik und Semantik der Zeichenfolgen in der kirchlichen Praxis*. Und als *theologische Grundmetapher*, die hermeneutisch umfassend zu bestimmen ist, vermag das Spiel die „bestimmte Unbestimmtheit“ sowie die „divergierenden Sinnsichten heutiger spät- bzw. postmoderner Christentumspraxis“ konstruktiv zu kombinieren.²⁴ Indem die Praktische Theologie sich auf den Spielbegriff einlässt, gewinnt sie einen *hermeneutischen Zugriff, um die Bedeutung ihres Handelns sowie dessen semiotische und ästhetische Qualität zu erschliessen*.

22 Z.B. Dorothee Sölle, *Phantasie und Gehorsam. Überlegungen zu einer künftigen christlichen Ethik*, Stuttgart/Berlin 1968; Harvey Cox, *Das Fest der Narren. Das Gelächter ist der Hoffnung letzte Waffe*, Stuttgart/Berlin 1970; Jürgen Moltmann, *Die ersten Freigelassenen der Schöpfung. Versuche über die Freude an der Freiheit und das Wohlgefallen am Spiel*, München 1971.

23 V.a. Albrecht Grözinger, *Praktische Theologie als Kunst der Wahrnehmung* (s. Literaturverzeichnis).

24 So Klie, *Zeichen und Spiel* 25–28.

1.1.6 Improvisation, Trance und Flow als Aspekte des Spielbegriffs

Der Beitrag dieser Arbeit zur Spiel-Diskussion hebt einerseits auf den im Spiel enthaltenen Aspekt der *Improvisation* ab, der ausser im Bereich der Musiktherapie²⁵ lange Zeit wissenschaftlich vernachlässigt wurde und erst seit kurzem auch in der Ausbildung an Musikhochschulen Fuss fasst. Wie gezeigt werden soll, erweist sich Improvisation als dem Gottesdienst adäquat, weil sie *menschliches Handeln als abduktives Schaffen von Beziehungen* betrachtet: Wer improvisiert, ist nicht nur zielgerichtet unterwegs, sondern offen für vieles, ist nicht nur selbstbezogen, sondern bezogen auf andere und anderes. Improvisation ist im Idealfall ein Vollzug des Miteinander und macht dadurch die Gemeinschaft des Leibes Christi, die den Gottesdienst konstituiert, zeichenhaft erfahrbar.

Andererseits möchte diese Arbeit die seit den 1970er Jahren in der Psychologie und Psychiatrie erhobenen Phänomene der *Trance* und des *Flow*²⁶ als geeignet erweisen, den Spielraum des Gottesdienstes als abduktiven Spielraum der Glaubensfreiheit näher zu beschreiben: Eine selbsthypnotisch induzierte Trance kann den einzelnen Gottesdienstteilnehmern und -teilnehmerinnen den *Übergang vom Alltag in das festliche Gottesdienstgeschehen erleichtern, das Mitfeiern zur erfüllenden Tätigkeit werden lassen sowie die Rückkehr in den Alltag sinnvoll begleiten*.

1.1.7 Die aussichtsreiche Beziehung zwischen Musik und Theologie

Im Licht der kreativen Abduktion der ersten Zeugen erweist sich das gottesdienstliche Spiel der Glaubensfreiheit als ein Spiel der „leibbezogenen, abduktiv-imaginativen Rezeptivität.“ Leibbezogen meint, dass das, was gespielt wird, ein Zeichen der Gemeinschaft im Leib Christi sein soll. Und durch die abduktiv-imaginative Beteiligung werden Gott und Mensch, „geistliche“ und weltliche Sphären, gegenüber der Eigen-dynamik etwa von neosakralen Konzerten, Festivals und Sportveranstaltungen wechselseitig ins rechte Licht gerückt: Indem die kreative Abduktion des Glaubens zeigt, dass und wie Gott eine Beziehung zu den Menschen aufnehmen will, können diese getrost profan sein und bleiben.²⁷ Auch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft geraten in abduktive Auseinandersetzung miteinander, wobei die *Theologie* sich – entgegen Tendenzen der Musealisierung, der Vergangenheitsgefangen-

25 V.a. Hegi, Improvisation und Musiktherapie (s. Literaturverzeichnis).

26 V.a. Czikzentmihalyi, Die aussergewöhnliche Erfahrung und Bongartz/Bongartz, Hypnosetherapie (s. Literaturverzeichnis).

27 Vgl. Bieritz, Ansätze 725ff, im Anschluss an Heribert Mühlen.

schaft und Zitateninflation, wie sie gerade auch in der Musikpraxis zu beobachten sind – *für die Transzendenz offen* hält und sich auf die Zukunft der Freiheit der Kinder Gottes hin ausrichtet.²⁸ Eine ähnliche Freiheit gegenüber dem Verhaftetsein im Vergangenen sowie das *Über-sich-selbst-Hinausweisen* beschreibt die Musikwissenschaft als ein Anliegen, das ebenfalls bei Exponenten *avantgardistischer Musik* festzustellen war.²⁹ Dieses gemeinsame Anliegen der Zukunftsoffenheit legt einen wichtigen Grundstein für die Beziehung zwischen Musik und Theologie.

Die vorliegende Arbeit siedelt sich daher im Umfeld der beiden Projekte „Theomusicology“ und „Theophonie“ an.³⁰ Ersteres entstammt der Praktischen Theologie und Religionswissenschaft der 1990er Jahre in den USA, und beim zweiten handelt es sich um eine im Jahr 2000 erschienene deutschsprachige Sammlung von „Grenzgängen zwischen Theologie und Musik“. Die Autorentteams beider Projekte haben sich einerseits zum Ziel gesetzt, die religionswissenschaftliche und v.a. *theologische Bedeutung der Musik zu erhellen*, um dadurch neue Impulse sowohl für die Musik wie auch für die Theologie zu gewinnen. Andererseits geht es ihnen um *praktische Anregungen für den Gebrauch von Musik im kirchlichen Umfeld*: Sie möchten „Schule im Horchen, Exempel zum Nachspielen, Anreiz zum selbst neu singen“ sein.³¹ Hier knüpft diese Arbeit an, indem sie mit Hilfe des Begriffs der *Incantation* das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache *als Zeichen gottesdienstlicher Polyphonie* entfaltet.

1.2 Vier Beispiele des Zusammenwirkens von Musik- und Wortsprache

1.2.1 Der Affront der Tanzmusik

Im Gleichnis von den beiden verlorenen Söhnen (Lk 15, 11–32)³² fängt der Vater die Selbstdemütigung seines Jüngeren zum Knecht mit einem *Fest* auf und gibt ihm so die *Lebensgrundlage des Sohnseins* neu unter die Füße. Vor lauter Staunen kann dieser gar nicht anders, als es an sich geschehen zu lassen. Der Ältere kommt nach seinem Arbeitstag auf

28 So Krieg, Das Verhältnis 175–179.

29 Vgl. De la Motte-Haber, Musik und Religion; Zender, Wir steigen niemals in denselben Fluss und ders., Happy New Ears; Kropfinger, Essenz und Überdauern; Kager, Die Schocks des Unverständlichen (s. Literaturverzeichnis).

30 Ebd.

31 Hauschildt, Zu diesem Buch 10.

32 Neue Zürcher Bibel.

dem Feld zurück und versteht nicht, was da los ist. Jedenfalls heisst es in der Gleichniserzählung: „Er hörte Musik und Tanz. Da rief er einen der Knechte und fragte, was das bedeuten solle“ (V 25c.26). Der Ältere hört nicht nur Musik, sondern merkt zugleich, dass auch noch getanzt wird. Tanzmusik mit ihrem ausgeprägten Rhythmus und den schwingenden Melodien, die beide im Körper der Zuhörenden entsprechende Bewegungen auslösen, ist ja eigentlich unverkennbar. Hier allerdings gelingt es ihr nicht, anzustecken, mitzureissen, sondern sie wirkt blockierend, verstockend und wird in ihrer Bedeutung hinterfragt; wie wenn diese nicht klar wäre: Fröhlichkeit, Fest, ausgelassen sein, sich selbst vergessen und ganz den Bewegungen der Melodie hingeben, sich vom Rhythmus und den Harmonien tragen lassen, mit allen Muskelfasern des Körpers und mit allen Sinnen beteiligt sein. Natürlich assoziiert der ältere Sohn all dies auch, aber das ist für ihn nun keinesfalls an der Zeit, das passt nicht in seinen Alltag, stört ihn in seinem eigenen Rhythmus von harter Arbeit und knapp bemessener Ruhe, wird also beiseite geschoben. Als er erfährt, weshalb heute eben kein gewöhnlicher Arbeitstag ist, tönt die Musik für ihn nun nicht mehr nur störend, sondern erst recht *unerträglich*.

Musik bedeutet hier die „konnotative Füllung“ des Verhaltens des Vaters, d.h. die „Exzitation von breiten Spektren assoziativer Bilder und Emotionen“³³ im Zusammenhang mit dessen metaphorisch wirkenden Gesten und Worten: Sie malt einerseits die Freude über die Heimkehr des verloren Geglauten, von seinen Wurzeln Entfremdeten und Fremdgewordenen mit allen ihren Mitteln (Melodik, Rhythmus, Harmonik, Klang und Klangfarben, Artikulation, Tempo) aus, sodass Freude und Fröhlichkeit bei den Beteiligten sinnlich-vielfältig hervorgerufen und erlebbar wird. Konnotation heisst hier aber auch *Verstärkung und Konkretisierung*, indem die Freude als Stimmung durch die Musik sehr klar ausgedrückt werden kann (ähnlich wie die Geste der Umarmung).³⁴ Musik kann durch konnotative Füllung zwar nicht selbst die Fülle des Lebens schaffen, aber für den, der Fülle erfährt, diese Erfahrung konkretisieren und verstärken.

Der jüngere Sohn, dessen Erwartungen gänzlich unterlaufen wurden, kann aufatmen. Die Musik entspannt, löst ihn, weil die Worte des Vaters und seine Willkommensumarmung ihn aus der Entfremdung erlösen. Indem er sich auf die Musik und den Tanz, der das Musikerlebnis zusätzlich verstärkt, einlässt, wirkt die Musik für ihn als Auslö-

33 Karbusicky, Grundriss 20.

34 Vgl. a.a.O.

sung, als Einschwingen in und als Motor für das neue Leben, das der Vater ihm eröffnet. *Musik kann nicht erlösen, aber lösen und etwas auslösen.*

Während beim Jüngeren die Musik erfüllend und lösend zugleich wirkt, d.h. auf befreite, vor Überraschung offene Ohren trifft und sich daher ungehindert von ihrer besten Seite zeigen kann, wird sie vom Älteren *defizitär* gehört: Zunächst stört sie seinen Arbeitsrhythmus, und durch die Nachricht des Knechtes wirkt sie ausladend, abstossend, da sie nicht für ihn gespielt wird, obgleich er sie seiner Meinung nach viel mehr verdient hätte als sein Bruder, der Taugenichts. Die fröhliche Melodie kommt ihm frech daher, als wolle sie ihn in seinem Fleiss und Verantwortungsbewusstsein auslachen, und der ausgelassene Rhythmus erscheint ihm als ein Zeichen für Pflichtvergessenheit und Missachtung der Gerechtigkeit. (Immerhin hat der Jüngere nach der Erbteilung ja nichts mehr zu beanspruchen, und wenn ihn der Vater wieder auf dem Hof aufnimmt, geht das auf Kosten des Älteren, dem eigentlich der gesamte Besitz zusteht. Um nicht parteiisch und ungerecht zu sein, hätte der Vater sich zumindest vorgängig mit ihm besprechen müssen.) Es verwundert also nicht, dass die Musik dem Älteren die Zufriedenheit stiehlt, ihn verkrampft und zornig macht. Sie wird zur Qual, weil sie ein einziger Widerspruch ist zu dem, was er denkt und fühlt. Sie wirkt auf ihn als die *konnotative Füllung des Affronts* des Vaters ihm gegenüber, wirkt damit breiter und tiefer als deplazierte Worte, kurz: unerträglich.

Stimmt diese hypothetische Beschreibung der Reaktion des Älteren auf die Musik, dann lässt sich ermessen, zu welchem „salto vitale“ in Bezug auf seine Gefühlswelt und Lebenseinstellung der Vater ihn nun mit seinem Zureden und der nachträglichen Einladung zum Fest und zum Tanz bewegen möchte. Die ganze quälende Spannung, in der er steht, will der Vater in der Vergewisserung über ihre von bedingungsloser Liebe geprägte Gemeinschaft entschärfen, ja aufheben. Die metaphorische Kraft der Worte und des Verhaltens des Vaters müsste die Musikwahrnehmung des Älteren umkehren und derjenigen des Jüngeren annähern, sodass die Tanzmusik dann positiv wirken könnte: Erst so wären Gelöstheit und Befreiung stärker als der Leistungszwang, das Erfülltsein und die Zufriedenheit stärker als die Angst, nicht zu genügen. Indem der Ältere die Beziehung zu Vater und Bruder als Gabe statt nur als Aufgabe zur Pflichterfüllung erfahren könnte, hörte er auch aus der Musik den Gabecharakter heraus, liesse sich von ihr mittragen, erfüllen und beschenken.

Auf die Adressaten und Adressatinnen des Gleichnisses, die dieses als *Gleichnis Jesu für das Gottesreich* verstehen können, wirkt die profane Tanzmusik, als hätte sie sich in *gottesdienstliche Musik* verwandelt, d.h.

in *Musik, die den Leben schaffenden Dienst Gottes für die Menschen anklängen lässt*.³⁵

1.2.2 Martin Luther: „... theologiam et musicam haberent coniunctissimas“

Es scheint, dass Luthers Hochachtung bzw. Pflege der Musik zunächst weniger mit seinem Bedürfnis nach liturgischer und katechetischer Erneuerung als mit seiner theologischen Biographie zusammenhängt:

Der Beginn seines Liedschaffens fällt in die Zeit der persönlichen Erschütterung durch die Angriffe der Gegner der Reformation ab 1523. Er liesse sich als der „ganz persönliche Drang nach künstlerischer Gestaltung ... unter dem Druck der Anfechtung und als Weg zu ihrer Bewältigung“ beschreiben. „Verarbeitung der inneren Berufung und die Absicht (nach) reformatorischer Propaganda“³⁶ wirkten dabei zusammen. Vermutlich ist Luthers erstes Lied – Worte und Melodie stammen von ihm – eine Flugschrift als Reaktion auf die Verbrennung zweier sich zur Reformation bekennenden Ordensbrüder.³⁷ Möglicherweise liegt Luther die Ausdrucksform des Liedes als Freiraum christlicher Entfaltung auch durch den Einfluss seiner intensiven Auseinandersetzung mit den Psalmen am nächsten.³⁸ Bei den Psalmen beobachtet er wiederholt, dass Text und Theologie aufs engste mit der Musik zusammenwirken, und er vermutet, dass die Psalmisten die Kombination der Theologie mit der Musik vorgenommen hätten, weil die Musik für sie diejenige der Künste aus dem Quadrivium gewesen sei, die der Theologie am nächsten steht: „... theologiam et musicam haberent coniunctissimas.“³⁹ Mit seinen Psalmen in Liedform entwickelt Luther eine eigene neue Gattung.⁴⁰

Luther begnügt sich nicht immer mit der einstimmigen Vertonung des Textes, sondern schreibt (u.a. aus pädagogischen Überlegungen⁴¹) öfters *mehrstimmige Sätze*. Dass ihm die Erweiterung des Klangraumes um drei, vier oder fünf Ober- und Gegenstimmen zusätzlich zur eigentlichen Liedmelodie (cantus firmus) viel bedeutet, zeigt sein Brief an den Komponisten Ludwig Senfl (1486–1542/43): Zu einer Melodie, die ihm

35 Vgl. Knellwolf, *Die Musik* 83f.

36 Jenny, *Luther, Zwingli, Calvin* 16f.

37 So Jenny, a.a.O. 15f.24.100f.

38 A.a.O. 17f.

39 So Luther, *Briefwechsel* 639. Vgl. ders., *Über die Musik* 696.

40 So Jenny, a.a.O. 17f.

41 A.a.O. 39.

seit der Jugendzeit sehr gefällt und ihm nun, da er auch den Text versteht, erst recht viel bedeutet, kennt er noch keine mehrstimmige Fassung. Jetzt, wo er sein Lebensende herbeiwünscht, sich mit der Welt ganz und gar nicht mehr in Einklang und Harmonie sieht und sich danach sehnt, zu Gott hinauf genommen zu werden, singt er sich die Melodie oft vor, möglicherweise, um sich Frieden und Ruhe trotz aller Angriffe von aussen zu vergegenwärtigen (Ps 4, 9). Und da möchte er nun unbedingt („cupio“) auch den Zusammenklang der Melodie *mit anderen Stimmen* hören. Offensichtlich hat er die Erfahrung gemacht, dass dieser gegenüber der Einzelstimme die *Wirkung verstärkt*, die er sich (aufgrund früherer Erfahrungen) von der Musik erwartet: nämlich das erhitzte Gemüt „abzukühlen“, von Belästigung, grossem Verdruss zu befreien sowie Ruhe und Freude zurückzubringen. (Denn der Teufel, Urheber von Unruhe und Verwirrung, soll beim Klang der Musik fast ebenso schnell fliehen wie bei der Begegnung mit dem Wort der Theologie.)⁴² Bei der Wahrnehmung der Gleichzeitigkeit mehrerer Stimmen kommen die *Eigenarten der Harmonik* stärker zur Wirkung als in einer einzelnen Melodielinie: Die Harmonik wirkt einerseits als Bezugssystem der Melodietöne *stabilisierend* und lässt andererseits die innere Kraft des musikalischen Prozesses (durch Entwicklung der harmonischen Beziehungen im Ablauf des Stückes) und somit den *inneren Zusammenhang* hervortreten.⁴³ Während also die Harmonik (wie eine antike Säule) als Basis, *verbindend, bündelnd und richtungweisend* wirkt, rückt dank der Melodie und ihrer Bausteine (wie bei der ästhetischen Gestaltung der Säulenoberfläche) stärker die *Vielfalt* des musikalischen Geschehens ins Hörbewusstsein. Die ästhetische Funktion der *Melodie* ist die *Zusammenhangsdifferenzierung*, d.h. sie wirkt nicht vertikalstatisch wie die Harmonik, sondern *horizontal-dynamisch*.⁴⁴ Vielleicht bevorzugt Luther angesichts seiner „unbefriedeten“ Lebenslage die durch die harmonische Komponente eines Liedes vermittelte Statik, die Stabilität und die innere Kraft sowie den inneren Zusammenhang und Richtungssinn. Und er spürt, dass ein Text, der wie Ps 4, 9 von Frieden und Getragensein spricht, durch eine Melodie allein weniger vollkommen umgesetzt werden kann als durch die Einheit von Melodie und Harmonik. Interessant ist zudem, dass es Luther in diesem Fall nicht genügt, selbst die übrigen Stimmen hinzuzufügen, was er ja technisch bewältigt hätte; er möchte sich Frieden, Befriedung und Stabilität von jemandem, einem Freund, *zusprechen* lassen – vielleicht im Bewusstsein

42 So Luther, Briefwechsel 639.

43 So Faltin, Phänomenologie 104.106.109.

44 A.a.O. 93.104.

des *Gabecharakters* von Wort und Musik. – Der von ihm hoch geschätzte Senfl soll ihm – möglicherweise im gleichen Bewusstsein des Gabecharakters der Musik – zusätzlich zum gewünschten Liedsatz noch eine andere Komposition mit dem Text „non moriar, sed vivam“ geschickt haben, wohl um die Gedanken an den Tod zu relativieren.⁴⁵

Diese Vermutungen zu Luthers Sicht des *Zusammenwirkens von Wort- und Musiksprache* bzw. zum Verhältnis zwischen seiner theologischen Biographie und der Musik sind hypothetisch. Doch scheint sicher zu sein, dass für ihn Musik die *Unterstützung des Anredecharakters des Wortes* darstellte.⁴⁶ Denn Gott redet den Menschen durch das geschöpfliche Menschenwort an, und dessen Geschöpflichkeit, Weltlichkeit, Äusserlichkeit ist gerade kein Hindernis für Gott, um darin sein Wort zu sprechen (4.4.1).⁴⁷ Menschliche Worte enthalten durch die Aussprache von Vokalen und Konsonanten, die Intonation, den Ausdruck, die Stimmlage und -melodie bereits musikalische Elemente. Das Singen ist eine Verstärkung dieser Elemente, und auch Musik ohne Worte enthält viele dieser sprachmelodischen Elemente (5.12). Die fallende Sekunde z.B. ist Ausdruck (Index) des Seufzens; dies hat die Musik ebenso von der Wortsprache abgelautet wie die fallende kleine Terz, die Abbild (Ikone) des Rufens ist.⁴⁸ Musiksprache dient also der *Verstärkung des Ausdrucks und der Wirkung der Wortsprache* – immer unter dem Vorbehalt, dass sie nicht als Mittel zum Zweck der Selbstdarstellung missbraucht, sondern als „Gabe Gottes“⁴⁹ genutzt wird. Und als Gabe Gottes ist ihr alles zuzutrauen – selbst die Vertreibung des Teufels!

Ein weiterer Aspekt des nach der Vorstellung Luthers engen Zusammenwirkens von Wort- und Musiksprache ist die Tatsache, dass er nichts davon hielt, die gregorianischen Gesänge ins Deutsche zu übersetzen, ohne zugleich die Melodiegestaltung zu verändern.⁵⁰ „Es muss beides, Text und Noten, Betonung, Tonfall und Sprachgebärde aus der echten Muttersprache und ihrem Klang kommen.“⁵¹ Das Deutsche unterscheidet sich etwa durch die Silbenbetonung vom Lateinischen: Im Deutschen ist bei einfachen Worten die betonte Silbe zugleich jene, die die Bedeutung trägt – und bleibt es (im Gegensatz zum Lateinischen) trotz aller Deklination oder Konjugation. Dies ist bei der Komposition zu beachten, soll nicht die Bedeutung verwischt werden durch Zu-

45 Vgl. den Kommentar zu Luthers Brief an Senfl, in: Luther, Briefwechsel 636.

46 So Knellwolf, Die Musik 78.

47 Wie dies bei Zwingli der Fall gewesen zu sein scheint (a.a.O. 64.79).

48 So Karbusicky, Grundriss 68.

49 Luther, Briefwechsel 639 und ders, Über die Musik 696.

50 So Georgiades, Musik und Sprache 60f.

51 Jenny, a.a.O. 20f.

sammenlegen betonter Silben mit unbetonten, unwichtigen oder kurzen Noten.⁵² Bedeutungstragende Silben (musikalisch) beachten heisst, *das Gegenwärtige hervorzuheben* und zum Klingen zu bringen. Dies entspricht Luthers theologischer Bevorzugung des *mündlichen*, sich im Jetzt kontingent ereignenden Wortes gegenüber dem schriftlich festgehaltenen bzw. gegenüber dem Wort als hypostasierter, zeitloser Idee, wie die Antike und die römische Messe es verstanden.⁵³ *Musik als im Moment erklingende Kunst macht die Worte lebendig.*

Zusammenfassend lässt sich sagen:

„Für Luther war ein Kirchengesang eine Einheit aus Wort und Ton. Er hat seine Lieder gesungen. ... manche seiner Liedschöpfungen schliessen sich erst dem ganz auf, der sie sich singend aneignet. ... Ja, selbst dann, wenn ein anderer es war, der nachträglich zu Luthers Wort die Töne fügte, sind erst sie es, die das Wort zum richtigen Leben rufen.“⁵⁴

1.2.3 Wolf Biermann: Der „Geruch der Lebendigkeit“ einer „Seelenkrücke“

Wolf Biermann, erklärter Atheist, hätte vielleicht doch einen Gott: sofern dieser je als Mensch zur Welt gekommen wäre, hiesse er Johann Sebastian Bach.⁵⁵ Denn das Hören der Kantate Nr. 21: „Ich hatte viel Bekümmernis“ traf ihn gleich als doppeltes „Schlüssel-Erlebnis“ mit Offenbarungscharakter:

Zum einen fiel ihm das dreifache „Ich“ zu Beginn der Kantate auf, das seinem eigenen vom Aufsaugen durch den Kollektiv-Wahn in der ehemaligen DDR bedrohten Ich das Rückgrat stärkte.⁵⁶ Weiter hörte er eine exakt auf ihn zugeschnittene „Seelenkrücke“ aus der Wort-Ton-Komposition heraus:

„Gegen Ende der Kantate geht’s im Galopp mit allen Geigen und Oboen und Bachtrompeten, es geht mit den teuer eingekauften Solisten und den billigen, begeisterten Chorsängern zum guten Ende. Alles Musikantenvolk galoppiert in die Katharsis. Der Chor jubelt in polyphonen Verschachtelungen immer und immer wieder diese Worte: ‚Sei nun wieder zufrieden ..., denn der Herr tut dir Gut’s.‘ Die schwächlichen Worte sind nur die Gelegenheit für eine starke Musik. ... Aber tief verdeckt unter dem kunstvollen Gewusel der Stimmen singen ein paar Männerstimmen eine stetige,

52 So Georgiades, a.a.O. 54f.62.

53 A.a.O. 61f.

54 Jenny, a.a.O. 29.

55 So Biermann, Ich hatte viel Bekümmernis 11.

56 A.a.O. 18f.

langsame Choral-Melodie. Wie ein Gebetsriemen geflochten durch die Finger, eine Melodie in kürzesten Tonschritten und in langen halben Noten. Und die Worte versteht man überhaupt nicht, sie gehn unter im Gewirr. Aber *das Ohr hört sich rein*. Das kunstvolle Durcheinander ordnet sich und wird *transparenter*. Und da werden diese elf Wörter aneinandergereiht zu einem Wort:

Wir machen unser Kreuz und Leid nur grösser durch die Traurigkeit.

... Worte, was vermögen schon Worte bei mir, der selber mit Worten auf den Marktplatz rennt und damit Handel treibt. Aber diese zwei Zeilen trafen mich wie ein Blitz, sie erschütterten mein Herz wie eine Erleuchtung. ... Klingelt das nicht wie eine Binsenwahrheit? Das riecht doch nach Tautologie. Allein der banale Reim sollte ein gebranntes Kind misstrauisch machen. Dennoch elektrisierten mich diese zwei Choral-Zeilen in Bachs Kantate wie die endlich gefundene Lösung meines Lebensrätsels. Die Musik behauptet nichts, fordert nichts und eifert nicht. Die halben Noten trumpfen nicht auf, sie singen nur einfach eine Lebenserfahrung: Ohne Lachen ist das schönste Weinen nur ein Triefen! Nicht dieses ewig anmassende Du sollst! Ich genoss jene gelassen dahingesungene Buchstabenreihe wie die Heilung von einer Krankheit in meinem Gemüt. ... Ob diese zwei Zeilen aus Bachs Kantate mich in einem anderen Kunst- oder einem ganz anderen Lebenszusammenhang dermassen erwischt hätten, das bezweifle ich. ... Wir machen unser Kreuz und Leid nur grösser durch die Traurigkeit. Also was! Nicht traurig sein? Oder nicht so sehr? Sind diese zwei Bach-Zeilen im tiefsten Grunde so pfützenflach wie die deutsche Schlagerzeile: ‚Liebäskumma lohnt sich nich, my da-harling. Schadä um die Tränen in der Nachacht.‘ ... Wie würde der Psychologe diese Stelle in Bachs Kantate finden? Er würde vielleicht sagen: Das ist doch Unsinn! Wir verschlimmern und verewigen unser Kreuz und Leid ja gerade dann, wenn wir nicht die Fähigkeit haben, traurig zu sein. ... Ich drehe den Gedanken nochmal um seine Achse. Denn meine Traurigkeit will ich mir gerne von einem Menschen ausreden lassen – aber nur von einem, der mir mein Leid nicht streitig macht.“⁵⁷

Wolf Biermann erlebt hier wohl etwas ähnliches wie das, was Martin Luther sich von der Psalmvertonung Ludwig Senfls erhoffte: Die richtige Zusage im richtigen Moment und den Halt einer „Seelenkrücke“. Beide finden sich durch das Zusammenwirken von Wort und Musik auf ihre bestimmte Lebenssituation hin angesprochen. Die *Wirkung der Musik ist von der subjektiven Disposition und Lebenssituation der Hörenden abhängig*. Und sie kann offensichtlich Erfahrungen wie die der Wichtigkeit, Trauer zuzulassen, relativieren und individuell variieren. Die Zusage motiviert Biermann zur Selbstreflexion, jedenfalls zu einer klaren Haltung gegenüber der vereinnahmenden Kraft der Traurigkeit,

57 A.a.O. 21f.24f.

aber auch zur für ihn offensichtlich befreienden Vergewisserung, dass er sich zwar seine Traurigkeit, nicht aber sein Leid ausreden lassen muss und kann. Und bei Luther tönte es, als verspräche er sich von der vollständigen Komposition eine tiefere, schon fast therapeutische Wirkung des Psalmliedes.

Es scheint, als sei für Biermann das *Gleichgewicht zwischen Text und Musik* in den Gegenstimmen zum Choral in Richtung Musik verschoben, weil die Worte, die er hört, ihm im Vergleich zur Musik schwächlich, oberflächlich und verträöstend vorkommen: Die Musik macht den Mangel der Worte wieder wett, aber als Einheit von Musik und Wort wirkt die Stelle nicht, obwohl Bach sicher eine solche intendierte. Denn die Musik der „polyphonen Verschachtelungen“, die den Text in behauptender und überzeugen wollender Deklamation ständig wiederholt und neu beleuchtet, kommt eigentlich nicht so „stark“ an, wie Biermann sagt: Um „seine Stelle“ zu hören, will er ja gerade *durch jene hindurch hören*, sie weghören. Sie ist für ihn nur der vorbereitende Kontrast, die „Negativfolie“ zu dem, was ihm gerade jetzt wirklich gut tut, nämlich eine ruhige, einfache und gelassene Linie, die nichts behauptet, fordert, nicht eifert und keinen missionarischen Anstrich hat. (Jemand in einer anderen Lebenssituation, z.B. in Angst, bräuchte vielleicht diese ständige, beharrlich wiederholende Deklamation, um dann auch die einfache Linie glaubhaft zu finden.) Die „Negativfolie“ ermöglicht Biermann dann ein umso intensiveres Wahrnehmen der Gelassenheit und Unaufdringlichkeit, die noch durch die Tiefe der Männerstimmen als die den Grund legende Stimme verstärkt wird. Diese musikalische Struktur wirkt sich sichtlich positiv auf die Aufnahme des zweiten Textes „Wir machen unser Kreuz und Traurigkeit ...“ aus, der ja genauso gut wie der erste statt gelassen-überzeugend oberflächlich wirken könnte. – Es lässt sich hier also insofern eine Eigenwirkung der Musik gegenüber dem Text ausmachen, als sie mit ihren Mitteln selbstständig und zusätzlich zu den Worten das sagt, was Bach als den Sinn der beiden Texte verstand. Und Biermann als Vertreter des einfachen Mannes liegt die gerade, schnörkellose Choralmelodie schon seiner Einstellung wegen wohl näher als die komplexe Technik der Polyphonie Bachs, in der sich die gesamte bisherige abendländische Musikentwicklung versammelt.⁵⁸

Der Choral und seine Vertonung verdanken ihre Nähe zum Volk Luthers Übersetzung der gregorianischen Messetexte in die Muttersprache Deutsch, die seinerseits eine neue Vertonung forderte: Umsetzung des Sprachrhythmus von bedeutungstragenden, betonten, und

58 Vgl. Georgiades, Musik und Sprache 83f.

unbetonten Silben und deren musikalische Entsprechung. Hier wird Luthers theologisches Anliegen deutlich, dass der *Choral nicht das überzeitlich gültige, wirkmächtige und objektive Symbol* für Gottes Wort ist (zu dem er hochstilisiert wurde), sondern *mit den Mitteln des einfachen Volksliedes das Geheimnis der Menschwerdung ausdrückt*, nicht vollkommen, sondern beschränkt, geschichtlich-kontingent.⁵⁹ Dass die geschichtlich-kontingente Komposition des Chorals, z.B. jene Bachs in der Kantate Nr. 21, ihre überzeitliche Wahrheit hat und noch heute in eine ganz andere geschichtliche Situation hinein wirken kann, macht die Hörerfahrung Biermanns deutlich. Diese Erfahrung zeigt zugleich, dass der explizite christliche Inhalt bzw. die Musik allein den Choral noch nicht zum objektiven Symbol Gottes machen können⁶⁰, denn sonst würde Biermann nicht davon sprechen, dass für ihn, wenn schon, *Bach Gott* wäre. Der Choral ist wie alle Lieder ein *offenes, mehrdeutiges Kunstzeichen* (2.3.2). Und dass die Wort-Musik-Einheit trotz ihrer Zweideutigkeit (wer ist Gott, Gott oder Bach?) Traurigkeit relativieren kann, weist auf den *Konnotationsreichtum* hin, den ein Kunstzeichen hervorruft (2.3.1) – oder auf die Unberechenbarkeit des Geistes. Die „angenehme Erschütterung“, die Bachs Choralvertonung bei Biermann auslöst, lässt mit der Erinnerung an einen Freund in nationalsozialistischer Gefangenschaft jedenfalls den „Geruch“ des Widerstandes, ja der Fröhlichkeit trotz des Kreuzes der Unmenschlichkeit aufkommen⁶¹: Ein *Geruch von Lebendigkeit*, die stärker ist als der drohende Tod. Bachs Choralbearbeitung ist in dieser Hörsituation neu lebendig geworden und weckt die Lebensgeister.

1.2.4 Schalom Ben-Chorin: „Ich lege meine Hand auf meinen Mund ...“

Kann die Lebendigkeit, die Bachs Choralvertonung ausstrahlt, auch aus der Vertonung des „Schema Israel“ durch Arnold Schönberg in seiner Komposition „Ein Überlebender aus Warschau“ nachvollzogen werden? Die Vertonung bei Schönberg hat insofern eine Ähnlichkeit zur Choralvertonung Bachs, als das „Schema“ ebenfalls nur versteckt ertönt und herausgehört werden muss; allerdings nicht aus dem polyphonen Gewebe von Gegenstimmen heraus, sondern aus den schärfsten Dissonanzen des Treibens im Konzentrationslager. Hat das „Schema“ also die Kraft, zu den Ohren der Hörer zu dringen und verstanden zu wer-

59 A.a.O. 61f; vgl. 82.84.

60 Vgl. Krieg, Die gottesdienstliche Musik 279.

61 So Biermann, Ich hatte viel Bekümmernis 22.

den? Oder ist es nur noch das schwache Zeichen eines verstummten, toten Gottes? Die blasse Erinnerung an den einst lebendigen Glauben, der seine Gebete noch nicht wie heute mit „Telefongesprächen mit einem unverbundenen Apparat“ vergleichen musste.⁶²

Schalom Ben-Chorin sagt in seiner Meditation zu diesem Musikstück: „Die Gottestaubheit heute ist ein Reflex der Verborgenheit Gottes; aber vielleicht kann die Musik doch Ohren und Herzen öffnen, nicht nur für die musikästhetischen Reize, sondern für die Botschaft des Werkes?“⁶³ Dass das „Schema“ seine „Unhörbarkeit“ verliert, lebendig wird und Hörer findet, ist Gegenstand nur der Hoffnung, nicht der Gewissheit. Die „Gebrochenheit“ des Text-Musik-Zeichens entspricht hier der Gebrochenheit der Welt- und Gotteserfahrung. Ben-Chorins Meditation will eine Anleitung zum Aushalten von Dissonanzen, von zerbrochener Harmonie, zum Aushalten der Kontingenz menschlicher Erfahrung und endlich-weltlicher Kunstzeichen sein. Damit sagt er nicht, dass nach Auschwitz harmonische, wohlklingende Musik keine glaubwürdige Möglichkeit mehr darstellt (sonst hätte die harmonische Musik Bachs Wolf Biermann nicht so sehr angesprochen); er nimmt lediglich ernst, dass, wie der Glaube an Gott, so auch das Erleben von Harmonie für viele Menschen ihre Selbstverständlichkeit verloren haben, und dass dieser erlittene „Vertrauensbruch“, wenn überhaupt, nur je und je „geheilt“ werden kann.

1.3 Das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache als Spielfeld des Hörens

1.3.1 Die „Wahrheit der Wahrnehmung“ in der abduktiven Rezeption

Die Tanzmusik als Begleitung der Worte des Vaters im Gleichnis von den beiden verlorenen Söhnen *verstärkt* für den Jüngeren das Erlebnis des Freiraums und des Festes als Lebensfülle, das ihm die Möglichkeit gibt, unbelastet von seiner Vergangenheit auf den Geschmack eines neuen Lebens zu kommen, in Achtung und Dankbarkeit gegenüber den eigenen „Ressourcen“. Für den Älteren ist die Musik vorerst nur ein *Affront* gegenüber seiner Lebenswirklichkeit und Lebenseinstellung. Ob sie ebenfalls noch zum Freiraum für und zum festlichen Vorge-schmack auf eine Neueinstellung gegenüber seinem Leben werden kann, bleibt ungewiss. Die Musik repräsentiert jedenfalls nicht etwas

62 So Ben-Chorin, Ich lege meine Hand auf meinen Mund 27.

63 A.a.O. 34.

Bestimmtes, sondern würde in ihrer Fröhlichkeit *bedeutsam nur durch die Wahrnehmung* des hörenden Sohnes, und dies im Zusammenhang mit den Worten des Vaters.

Martin Luther will die Psalmen nicht nur lesen, sondern singen und vertont sie daher. Durch die beim Singen gegenüber dem Sprechen „gehobene“ Stimme und die konnotative Wirkung der Töne bekommen die Worte ganzheitlichen und festlichen Charakter, heben sich also über das Fragmentarische des Alltags hinaus und eröffnen einen Freiraum zur „Abkühlung“ des Gemüts und zu einer neuen Einstellung gegenüber dem Alltag. Die verschiedenen kompositorischen Möglichkeiten, einen Psalm zu vertonen, sind verschiedene *Spielformen* des Umgangs mit einem existentiell bedeutsamen Text. Sie weisen auf die menschliche Fähigkeit hin, sich einen *Spielraum für existentielle Arbeit* zu schaffen, um *aus der Distanz heraus eine neue Beziehung zu den Herausforderungen des Alltags zu gewinnen*.

Indem Wolf Biermann sich die Mühe nimmt, Bachs Musik in der Kantate Nr. 21 wahrzunehmen, sich von ihr zum Mitspielen einladen und zu einer Bezugnahme auf die eigene Existenz herausfordern lässt, hört er im „Procedere“ des polyphonen Zusammenwirkens der vier Stimmen, aus dem eine Stimme sich als Choralmelodie herauskristallisiert, eine „Seelenkrücke“ der Gelassenheit und Erleichterung für sein Leben heraus, die ihm gleich einer *göttlichen Offenbarung* einleuchtet und sein weiteres Leben prägen wird. Jemand anders hätte aus demselben „Procedere“ etwas anderes herausgehört. Denn die Offenheit der Musik erlaubt verschiedenen Hörern und Hörerinnen *unterschiedliche* Konnotationen und Deutungen.

Schalom Ben-Chorin sucht in der Musik Schönbergs nach der durch Auschwitz verlorenen Ganzheit; die Komposition des „Schéma“, die mitten in eine unmenschliche Wirklichkeit hinein klingt, könnte zumindest der Hinweis auf einen *Freiraum* sein, in dem der Versuch, die Wirklichkeit trotz allem neu zu sehen, nicht gänzlich fehl am Platz ist.

Diese vier Beispiele des Zusammenwirkens von Musik- und Wortsprache zeigen die entscheidende Rolle, die die Rezeptionstätigkeit bei jedem Kunstzeichen spielt: Erst die Wahrnehmung und Interpretation des „sich nach Ganzheit sehnenden Menschen“ macht z.B. das Verstummen in einer Komposition zum Zeichen der Offenheit für das Heilige, also zu einer religiösen Struktur. Erst die Interpretation macht einen erklingenden und verstummenden Ton zum Spiel des Ernstfalls von Leben und Sterben; der Ton selbst meint und ist Erklingen und Verklingen, nicht mehr und nicht weniger. In diesem Ton mehr zu hören, stellt eine *abduktive* Denkleistung dar. So bedarf der ältere Sohn im Gleichnis der beiden verlorenen Söhne eines Abduktionsweges, um

aus dem Beziehungsnetz musik- und wortsprachlicher Zeichen, wie es die Tanzmusik und die Worte des Vaters bilden, eine Einladung zum Fest herauszuhören; er müsste kreativ-abduktiv der Fülle und Tragweite der Beziehungen, die hier auf dem Spiel stehen, auf die Spur kommen, um festlich gestimmt zu werden (2.3.5).

Die Vorstellung von der „Wahrheit der Wahrnehmung“ als einer für Kunstzeichen und Wahrnehmende notwendigen Wechselwirkung befindet sich m.E. in der Nähe der Adaption von Umberto Eco's „Das offene Kunstwerk“ durch Gerhard Marcel Martin und Henning Schroer.⁶⁴ Jedes Kunstzeichen, sei es Musik, Bild oder Wort (oder ein Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache), sei es traditionell oder neu, ist ein *offenes Feld von Wahrnehmungsreizen*, das vor dem Hörer und der Hörerin eine *Vielzahl von Konnotationsmöglichkeiten* ausbreitet: Anklänge an früher Gehörtes, Naturvorgänge, Evokation von Farben, Formen oder Bildern, Imaginationen sowie Erinnerungen an melodische oder sprachliche Elemente, an Sprachklänge oder Sprachgesten, an Bewegungen oder Bewegungslosigkeit im Alltag usw.

Dank der Konnotationsfähigkeit bzw. der „Imaginationsmatrix“⁶⁵ der Hörenden sind auch neuere Kunstzeichen nie vollständig neu für sie; auch sie ermöglichen Anknüpfung an zuvor Gehörtes oder Erlebtes, indem sie bewusst mit bestimmten *Codes* arbeiten, die sie bei ihren Hörerinnen und Hörern voraussetzen können (2.1.1). Andererseits erschliessen auch alte, scheinbar vertraute Stücke neben den Erinnerungen an die Konnotationen beim früheren Hören zusätzlich neue Hörerlebnisse; sie wirken also nicht einfach bestätigend, sondern bieten *fortgesetzte Hörübung*, immer neue Hör-Herausforderung: Rezeption ist immer zugleich auch *Aktualisierung*.⁶⁶ Der Denkvorgang der *Abduktion* präzisiert die Beschreibung der Rezeptionstätigkeit. Er wird in Kapitel 2 als „abduktive Rezeptivität“ näher dargestellt und in Kapitel 5 als „leibbezogene, abduktiv-imaginative Rezeptivität“ entfaltet.

1.3.2 Zeichen, Spiel und Fest

Kunst beginnt ein Spiel mit der Wirklichkeit und lädt zum Mitspielen ein. Der Inhalt des Kunstzeichens lässt sich dabei nicht als Begriff erfassen, sondern nur in der je und je individuellen Form der Wahrnehmung. Es ist das Besondere der Kunst, dass sie sich mit der Wahrheit von Wahr-

64 Vgl. Martin, Predigt als „offenes Kunstwerk“ 46–58 sowie Schroer, Umberto Eco als Predigthelfer 58–63.

65 Gruber, Literatur und Musik 33, im Anschluss an Hans Heinrich Eggebrecht.

66 So Martin, a.a.O. 57.

nehmung begnügen kann.⁶⁷ Kunst will also nichts objektiv Gültiges aussagen, sondern liefert sich der Wahrnehmung der Rezipierenden aus, ist auf das Wahrgenommenwerden durch jemanden angewiesen. Doch kann daraus weder auf die Beliebigkeit von Kunstzeichen noch auf Willkür in der Rezeption geschlossen werden: Das Kunstzeichen sorgt selbst dafür, dass es seiner Interpretation ein Stück weit den Weg weisen kann. Dies wird im 2. Kapitel durch die Begriffe des „Codes“ (2.1.1) sowie des „Modell-Lesers“ und „Modell-Autors“ als „Textstrategien“ (2.1.2) näher ausgeführt und in Kapitel 3 auf die Musikrezeption angewendet, wo das Zusammenwirken von syntaktischer und pragmatischer Ebene bei der Bedeutungsbildung im Mittelpunkt steht.

Wie die Beispiele zum Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache in 1.2 zeigten, vereinigt Kunst die Eigenschaften von *offenen Zeichen* und jene des *Spiels* in sich. Als dritte Eigenschaft besitzt sie die Fähigkeit des *Feierns*: Neben dem Versuch, durch Kunstzeichen Ganzheit und Fragment zusammen zu denken und im Spiel Freiheit und Ordnung zugleich zu verwirklichen, streben Menschen ebenso danach, mit Hilfe des *Festes* mitten in ihrer endlichen, fragmentarischen Lebenszeit *Erfüllung* zu erleben (4.7).⁶⁸ *Kunstzeichen, die zum Spiel einladen und ein Fest erst zu einem wirklichen Fest machen, erinnern Menschen an ihre Fähigkeiten, Abstand von der Alltagswirklichkeit zu nehmen und sie zu transzendieren – zugunsten einer neuen Auseinandersetzung mit ihr.*

Daher braucht auch der *Gottesdienst* Kunst, braucht er z.B. Kunstzeichen, in denen Musik- und Wortsprache zusammenwirken und ihn als „Spielraum der Freiheit“ gestalten helfen (Kap. 4). Denn indem musik- und wortsprachliche Kunstzeichen in ihrem Zusammenwirken eine grössere *Vielfalt an Beziehungsmöglichkeiten* darstellen als je für sich allein, gelingt ihnen auch der Verweis auf die vielfältigen Beziehungen, die im Gottesdienst mitspielen: *Sie öffnen der Gemeinde den Weg in die Beziehungsvielfalt der Gottesdienstgemeinschaft* (Kap. 5 und 6).

67 So Schroer, Musik als Offenbarung des Unendlichen 66, im Anschluss an Hans Georg Gadamer.

68 A.a.O. 68f.

2. Die Kommunikation des Evangeliums als offenes Kunstzeichen

2.1 Das Abenteuer der Interpretation: Die Abduktion

Wie die Semiotik mit dem Begriff des unendlichen Signifikationsprozesses deutlich macht, bleibt menschliches Denken als Suche nach Bedeutung ohne Erfüllung ein „Rätsel, das ins Unfassbare gleitet.“¹ Die Entschlüsselung eines Zeichens mittels Codes (2.1.1) gleicht einem Gang durch ein „Labyrinth von Beziehungsmöglichkeiten.“ Es gilt, „viele verschiedene Ariadnefäden zu spinnen und ständig in andere Richtungen vorzustossen“, also jene immer neu zu bündeln, um „begrenzte Landschaften und kontingente Zonen“ ... auszuleuchten. Dabei ist der Weg immer in Gefahr, ein „Irrweg“ zu werden.² Manchmal genügen die herkömmlichen Codes zur Bündelung der Ariadnefäden oder zum Ausleuchten der Zonen und Landschaften nicht; sie müssen aufgebrochen und durch neue ersetzt werden, die sich ihrerseits zu bewähren haben und sich durch Anwendung auf ihre Tauglichkeit überprüfen lassen müssen.

Sollen diese Bedingungen menschlichen Denkens produktiv genutzt werden, ist eine eigentliche „Kunstfertigkeit“ der Entdeckung gefragt, ein Spielen und Experimentieren mit dem Unvorhersehbaren sowie der Versuch, Vermutungen aufzustellen und Schlussfolgerungen zu ziehen. Dieser muss sich am Einzelnen, Kontingenten, Spontanen, am Zufall, am Vieldeutigen und Veränderbaren orientieren und kann nicht auf ein Allgemeines oder „Ewiges“ zurückgreifen. Es ist das, was die „intuitive Ratekunst des Detektivs“ und die „scharfsichtige Diagnostik des Arztes“ ausmacht, die Fähigkeit zur *Abduktion*.³ Die auf der Abduktion bzw. auf der Vermutung oder Hypothese beruhende Interpretation ist der semiosische Mechanismus, der nicht nur die Beziehung des Menschen zu den von Mitmenschen erzeugten Botschaften erklärt, sondern jede Form der Interaktion des Menschen (und vielleicht auch der Tiere) mit der Mitwelt. Es sind Interpretationsvorgänge,

1 Mersch, Umberto Eco 133.

2 A.a.O. 122.124.132f.

3 A.a.O. 124f.131.

mittels derer Menschen kognitiv (und intuitiv) wirkliche und mögliche Welten erbauen.⁴ Während die *Deduktion* von einer Regel⁵ und einem Einzelfall mit Notwendigkeit auf ein Ergebnis schliesst und die *Induktion* von einem Einzelfall und einem Ergebnis auf eine wahrscheinliche Regel übergeht, „rät“ die *Abduktion* nur, gelangt von einer Regel und einem Ergebnis zu einem Möglichkeitsschluss über einen Einzelfall: „Etwas mag der Fall sein.“⁶

Dieser letztere Schluss ist dasselbe wie eine *Hypothese* bzw. eine *übercodierte Abduktion*. Diese lässt sich auch so beschreiben: Es wird eine bereits bestehende Regel isoliert und durch eine Schlussfolgerung (ein Ergebnis) ein Fall dazu in Beziehung gesetzt. Die Regel ist dabei bereits „codiert“, das heisst, diese Beziehung ergibt sich für die Denkenden fast automatisch, wenn sie Kenntnisse besitzen über die Konvention der Benutzung des gefragten Codes.⁷ *Durch die Beziehung zwischen der Regel und einem neuen Fall kann der konventionelle Code erweitert werden.*⁸ Ein einfaches Beispiel für eine übercodierte Abduktion bildet das Fährten- und Spurenlesen: Goldspuren an Steinen können auf Pferde oder andere Träger von Gold-Zubehör verweisen. Diese Beziehung herzustellen heisst, eine codierte Regel anzuwenden.⁹ Die Erweiterung dieses Codes geschieht durch immer neue Erfahrungen mit Spuren.

Jedoch besteht die *eigentliche Herausforderung der Abduktion* nach Umberto Eco darin, gleichzeitig *Regel und Fall erst zu finden*, also nicht von einer gegebenen Regel auszugehen. Regel und Fall werden durch den *Mittelbegriff* eng zusammengeschlossen; der Mittelbegriff stellt den eigentlichen *kreativen Auslöser* der Abduktion dar. Zur Veranschaulichung des Mittelbegriffs nennt Eco in Weiterführung eines Beispiels von Charles S. Peirce das Problem der weissen Bohnen: Die *Regel* lautet: Alle Bohnen aus diesem Sack sind weiss. Jemand nimmt eine Handvoll der Bohnen aus dem Sack und sagt: „Diese Bohnen sind aus diesem Sack“, was ja auch der *Fall* ist. Dank dem *Mittelbegriff*, der Herkunftsbezeichnung der Bohnen („aus diesem Sack“), kann dann das Ergebnis gefolgert werden: „Diese Bohnen sind weiss.“¹⁰ Die Abduktion im eigentlichen Sinn besteht also in einer *Schlussfolgerung auf ein Ergebnis*,

4 Mit Eco, *Die Grenzen* 20.

5 Eco verwendet in seinen Ausführungen immer den Begriff „Gesetz“; doch weil dieser Begriff im theologischen Kontext stark besetzt ist, soll hier „Regel“ verwendet werden.

6 Mersch, a.a.O. 126f.

7 So Eco, *Die Grenzen* 307.312, in Weiterführung von Charles S. Peirce.

8 So Mersch, a.a.O. 128.

9 So Eco, *Die Grenzen* 317–321.

10 Mit Eco, a.a.O. 306–309.

die *nach Isolierung einer Regel und eines Falles* erfolgt. Doch hat sie immer erst provisorischen Charakter und muss weiter überprüft werden.¹¹ Dabei lassen sich *untercodierte und kreative Abduktion* unterscheiden:

Die *untercodierte Abduktion* bezeichnet den *Denkvorgang, der aus einer Folge von gleichwahrscheinlichen Regeln eine Regel auswählt, die am plausibelsten erscheint*. Da die Wahl nicht aufgrund von Sicherheit getroffen wurde, müssen weitere Gültigkeitsproben erfolgen. Anders gesagt: Es gilt, eine nicht zusammenhängende Serie von Aussagen als kohärente textuelle Sequenz, das heisst als Text, der ein verbindendes Thema bzw. Leitmotiv hat, zu erkennen. Weil mehrere mögliche Themen zur Verfügung stehen, muss das wahrscheinlichste, zum Beispiel das ökonomischste, ausgewählt werden. Diese Art des Denkens, auch *konjekturales Denken* genannt, weil es eine Vielzahl auf eine Einzahl reduziert, bestimmt nach Eco massgeblich das wissenschaftliche Denken.¹² Die Denkweise von Detektiven etwa, die sich einen Reim auf die kriminalistische Sequenz von Ereignissen im Zusammenhang mit einem Verbrechen machen, könnte für andere Wissenschaften genutzt werden.¹³ Bei der untercodierten Abduktion werden also neue Lesarten entdeckt, indem verstreute, scheinbar nicht zusammenhängende Zeichen dank eines neuen, vereinheitlichenden Codes, einer *Textstrategie* (2.1.2), in Beziehung gebracht werden.¹⁴

Die *kreative Abduktion* macht sich zur Aufgabe, eine *Regel neu zu erfinden*. Beispiele sind wissenschaftliche Entdeckungen, „die ein feststehendes wissenschaftliches Paradigma ändern.“¹⁵ Es wird also, dank Anwendung gänzlich unbekannter Codes, eine neue Erklärung oder eine neue Interpretation für etwas gefunden.¹⁶ Bei der Wahl einer neuen Regel spielt oft (wie auch bei der untercodierten Abduktion) die *ästhetische Kohärenz* eine Rolle. So entschied Kopernikus, dass die Sonne das Zentrum des Universums bilden müsse, weil dessen Harmonie und Symmetrie sonst nicht gewährleistet sei. Er kam also nicht durch Planetenberechnung zu diesem Ergebnis wie Galilei und Kepler, sondern aus ästhetischen Überlegungen.¹⁷ Die kreative Abduktion ist verpflichtet, eine *Metaabduktion* zu vollziehen: Sie muss sich *auf einer Meta-Ebene über die neuen Codes Rechenschaft geben*, indem sie diese mit den konventionellen Codes vergleicht; denn es besteht keine Gewissheit mehr darü-

11 A.a.O. 312, in Weiterführung von Peirce.

12 So Eco, a.a.O. 309–311.322f.

13 A.a.O. 311.

14 So Mersch, a.a.O. 128.

15 Eco, a.a.O. 313.

16 So Mersch, a.a.O.

17 So Eco, a.a.O. 329.

ber, ob erstere mit der Welt (bisheriger) menschlicher Erfahrungen übereinstimmen. Galileo Galilei vermochte trotz dieser Ungewissheit und der ständigen Versuchung, dem konventionellen Denken nachzugeben, an seiner Abduktion festzuhalten, ohne dass sie bewiesen war, und damit hatte er den „Mut“, „die grundsätzliche Fehlbarkeit, die alle menschliche Erkenntnis beherrscht, herauszufordern“ und so der Umwandlung in eine neue Denkkategorie zum Durchbruch zu verhelfen.¹⁸

Die Abduktion in der untercodierten und kreativen Form ist also ein „risikoreiches Aufspüren eines Systems von Signifikationsregeln, die dem Zeichen erlauben, seine Bedeutung zu erlangen.“ Sie ist risikoreich und muss kreativ sein, weil die Kontexte offen sind, d.h. für die Verwendung des Zeichens in verschiedensten Situationen noch keine oder nur ungenügende im Sprachgebrauch befindliche Codes als Signifikationsregeln zur Verfügung stehen. Die Abduktion muss also bestimmte „kontextuelle Selektionen“¹⁹ treffen, d.h. Verwendungsmöglichkeiten für das Zeichen bestimmen und Codes festlegen, um die Semiose einzugrenzen.

Gegenüber Deduktion und Induktion ist die Abduktion die logisch schwächste Art des Denkens; aber sie ist die Grundlage jedes wissenschaftlichen Prozesses, weil erst sie neue Hypothesen aufzustellen hilft.²⁰ Die Abduktion entspricht damit der Bescheidenheit der Semiotik, die nicht versucht, das Sein zu bestimmen, sondern *Beziehungen zwischen Seiendem* aufzuzeigen.²¹

2.1.1 Zur Semiotik des Codes

Ohne das Auswahlverfahren durch einen Code wäre Verstehen nicht möglich. Ein Code strukturiert das, was Zuhörende wahrnehmen, wenn jemand spricht, wenn Musik gespielt wird, wenn Betrachtende vor einem Bild stehen oder wenn jemand ein Buch liest. Damit schränkt der Code die Gleichwahrscheinlichkeit (die Entropie bzw. das „Chaos“) der in der Sendequelle (des Gesprochenen, der Musik, des Bildes) enthaltenen verschiedenen Informationen und damit die Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten ihrer Botschaft ein. Die Information der Botschaft ist ein „Zustand der Unordnung in Bezug auf die folgende Ordnung“, ist

18 So Eco, a.a.O. 314.335.

19 So Mersch, a.a.O. 128.

20 So ders., a.a.O. 125. Die Abduktion beherrscht jede Erkenntnisform, auch die Wahrnehmung und die Erinnerung (so Eco, Die Grenzen 307, im Anschluss an Peirce).

21 So ders., a.a.O. 76.

ein „Reichtum interpretativer Wahlen“²² in Bezug auf ein System von bereits getroffenen Wahlen, wie der Code eines darstellt. Anders gesagt: Beim Zuhören oder Betrachten kommt immer eine ordnende und strukturierende Tätigkeit hinzu, die sich auf den Code als ein System syntaktischer und semantischer Regeln stützt, die alle Rezipierenden sich mehr oder weniger umfassend angeeignet haben.²³

Dabei ist die *Bildung von Oppositionen* das *Hauptelement der codifizierenden Arbeit*: Die einzelnen Elemente der Botschaft (Phoneme, Wörter, Töne, Klänge, Farben, Formen usw.) werden zunächst nach syntaktischen Regeln aufgeschlüsselt, indem Vereinbarkeiten und Unvereinbarkeiten, Position und Differenz in Bezug auf die anderen Elemente festgelegt, bestimmte Elemente als zugehörig ausgewählt und andere ausgeschlossen werden. Bereits auf der Ebene der Phoneme kann also die codifizierende Aktivität eingreifen und solche „oppositionellen Strukturen“²⁴ erstellen. Dies ist das Modell für jede weitere Codifizierung bzw. Strukturierung.²⁵ Weiter wird jedes der Elemente mit einem Inhalt in Beziehung gesetzt. Das Wort „Adonaj“ z.B. wird mit dem Inhalt „Jahwe“ versehen, sofern die Rezipierenden gelernt haben, dass der Name Jahwes nicht ausgesprochen werden darf und daher durch „Adonaj“ zu ersetzen ist.²⁶ Das heisst, die verschiedenen Elemente der Botschaft sind Sinn erzeugende, signifikante Formen: *Signifikanten, denen Signifikate als Bedeutungsträger zugeordnet werden*. Die Information der Botschaft geht vom Zustand der Unordnung, vom Zustand des Reichtums an interpretativen Wahlen, den die Signifikanten eröffnen, in denjenigen der Ordnung eines Systems von Signifikaten über.²⁷

22 Eco, Das offene Kunstwerk 119.108.128.

23 So ders., Einführung 138; vgl. 58.60.

24 A.a.O. 62.

25 Ein Beispiel für eine Opposition auf morphemischer Ebene gibt Wilfried Engemann: Der Buchstabe „w“ bewirkt, dass „arm“ und „warm“ in ihrer Bedeutung unterschieden werden können (so ders., Semiotische Homiletik 72).

26 So Engemann, a.a.O. 69f. Engemann spricht von der Zuordnung zwischen einem Signifikanten zu einem Signifikat bzw. von der „Beziehung zwischen einem Ausdruck und einem Inhalt“ als von der „elementare(n) Grundvoraussetzung, Informationen einer Quelle zu nutzen“ (ebd.). Doch nach Eco gibt es, wie schon gesagt, vor diesem semantischen Aspekt des Codes auch den syntaktischen sowie bei der ästhetischen Botschaft noch elementarere Ebenen, die wesentlich zum Informationspotential einer Quelle gehören und daher zum Verständnis herangezogen werden müssen (3.4).

27 Im Unterschied zur *Information* einer Botschaft als Zustand der Unordnung ergibt sich deren *Bedeutung* proportional zur Ordnung, zur „Konventionalität“ und damit zur „Redundanz“ ihrer Struktur: Je mehr zuvor festgelegte „Wahrscheinlichkeitsregeln“ und „Organisationsgesetze“ für die Interpretation angewendet werden kön-

Doch die Zuordnung eines Signifikaten zu einem Signifikanten beschreibt noch nicht den ganzen syntaktischen Ordnungsvorgang: Es gibt in der menschlichen Kommunikation immer mehrere Zuordnungen gleichzeitig; ein Signifikat tritt nicht allein auf, sondern zusammen mit einer ganzen Anzahl anderer, darunter auch solcher, die sich gegenseitig ausschliessen. Wie die Phoneme sind auch die Signifikate und Signifikanten nur dann kommunizierbar, wenn sie sich von etwas anderem klar unterscheiden, dazu in Opposition stehen. Ein Signifikant ist immer umgeben von potentiell gleichwahrscheinlichen signifikanten Formen und muss, um wahrgenommen zu werden, durch Signifikate, die ihm widersprechen, von jenen abgehoben werden.²⁸ Zuordnungen werden überhaupt erst deutlich und präzise in der Abgrenzung von anderen, also durch Opposition. Wie bei den Phonemen ist also auch hier das Bilden von Oppositionen das Hauptelement der codifizierenden Aktivität; während jedoch die Differenzen unter den Phonemen nicht an die Bedeutung der Wörter rühren, ist dies bei den Signifikaten der Fall: Hier liegt in der Tätigkeit des Zuordnens, die die Gleichwahrscheinlichkeit der Information strukturiert und aufzuschlüsseln hilft, bereits eine *semantische* Komponente: Um Signifikate zuordnen oder ausschliessen zu können, müssen Entscheidungen über den Inhalt und die Bedeutung des Signifikanten getroffen werden: Durch ein oppositionelles Signifikat wird beschrieben, was ein Signifikant *nicht* bedeutet, und dies ermöglicht die präzisierende Zuordnung eines weiteren Signifikats als Bedeutungsträger. Der Wert eines Signifikanten hängt von den Grenzen ab, die ihm von benachbarten Begriffen gesetzt werden. Mehrere solcher oppositioneller Zuordnungen von Signifikaten zu Signifikanten werden „semantische Achsen“ genannt; sie können sich ausweiten zu ganzen „semantischen Feldern“ mit Achsenstruktur.²⁹

nen, desto klarer und eindeutiger ist die Bedeutung (so Eco, *Das offene Kunstwerk* 168; vgl. 108.119.128).

28 Vgl. Engemann, a.a.O. 71f.

29 So Eco, *Semiotik* 88f. Ein Beispiel für ein *semantisches Feld* bestehend aus vier *semantischen Achsen* wäre: „Gott“ bedeutet nicht dasselbe wie „Mensch“ und weil der Mensch nicht Subjekt ist, kann Gott als *Subjekt* genauer umschrieben werden. „Schöpfer“ steht in Opposition zu „Abhängiger“ und bedeutet daher der *Souverän*. Gott ist „Liebe“, und das Gegenteil von Liebe ist „Sünde“, woraus folgt, dass Liebe durch *Heiligkeit* präzisiert werden kann. „Frei“ schliesslich ist das Gegenteil von „zum Gehorsam verpflichtet“, entspricht folglich dem Signifikat *aseitür*. Die Wahl der Oppositionen und damit die Strukturierung des Wortfeldes Gott – Schöpfer – Liebe – frei erfolgte aufgrund des vereinheitlichenden Codes der existenzphilosophischen Denkrichtung. Der Code einer dualistischen Denkweise würde andere Oppositionen auswählen und daraus auf andere Umschreibungen für Gott schlies-

Um eine Botschaft, z.B. das Wort „Gott“, zu verstehen, müssen jene, die sie hören, ihre Informationsvielfalt durch einen oder auch mehrere Codes einschränken und strukturieren. In ihrem Code-Repertoire unterscheiden sich *denotative Codes* und *konnotative Subcodes*: Denotative Codes beziehen sich unmittelbar auf die Signifikanten, d.h. sie sind für die Bildung präziser Signifikate verantwortlich. Ein Beispiel wären etwa wissenschaftliche Definitionen, die für alle Rezipierenden, die denselben Stand der Kenntnisse haben, verbindlich und unaustauschbar sind. Andere denotative Codes werden durch kulturelle oder gesellschaftliche Konventionen festgelegt. Die konnotativen Subcodes dagegen stehen in loser Beziehung zur Information, sind austauschbar und je nach Wissens- und Erfahrungsschatz der Rezipierenden verschieden, sodass sie weniger zwangsläufige Signifikat-Bildungen hervorrufen. *Konnotationen machen ein Denotatum erst lebendig*, geben ihm einen weiten Horizont.³⁰

Die durch denotative Codes gebildeten Signifikate sind als kulturelle Einheiten oder, falls sie trotz verschiedener sprachlicher Symbole gleich bleiben (wie z.B. „Hund“), als interkulturelle Einheiten zu definieren. Dies gilt auch in der Musiksprache: Das Symbol der Note c' denotiert als Signifikans für alle, die die Musiknotation kennen, klar das Signifikat Note c' in der Mitte des Klaviers bzw. an einem bestimmten Platz im Notensystem und mit einer bestimmten Wellenlänge im Unterschied zu anderen Wellenlängen und zu anderen „c“ genannten Noten (etwa c'' oder C) im Notensystem.³¹ Dabei ist ein Signifikat unabhängig von seinem Signifikanten und unabhängig davon, ob dieser real existiert oder nicht; denn Zeichen denotieren nicht direkt wirkliche Gegenstände.

In einem Bild ausgedrückt ist der Code eine „Magnetisierungsregel“, die in einer Schachtel (Quelle/Signifikanten) voller Kugeln (Signifikate) herrscht und einen Teil der Kugeln gruppiert, andere jedoch nicht. Der Code hält die Möglichkeiten von magnetischer Anziehung und Abstossung zwischen den einzelnen Kugeln beschränkt, damit es nicht unendlich viele Kugel-Anordnungen in der Schachtel gibt, also die Information der Botschaft nicht beliebig-nichtssagend bleibt, son-

sen: „Gott“ steht in Opposition zu „Satan“ und ist daher gleichbedeutend mit *Sieger*. „Schöpfer“ steht in Opposition zu „böserartiger Durcheinanderbringer“ und bedeutet so *Beschützer*. Gott als „Liebe“ hat nichts mit „Hass“ zu tun, dafür umso mehr mit *Treue*. „Frei“ schliesslich bedeutet etwas anderes als „noch geduldet“, nämlich *mächtig* (Engemann, Semiotische Homiletik 74f).

30 Vgl. Eco, Semiotik 66f.102.108–111.130. Vgl. ders., Das offene Kunstwerk 67f.

31 So ders., Semiotik 107.

dern in Bedeutung übergeht.³² Diese Magnetisierung geschieht aber immer wieder anders und ist jeweils nur vorübergehend (also nicht den Kugeln eingeschrieben); denn nicht nur strukturiert der Code Botschaften und lenkt ihre Hervorbringung, sondern umgekehrt können auch Botschaften einen Code umstrukturieren. Der Code ist ein *gesellschaftliches bzw. kulturelles Phänomen, das sich ständig entwickelt, aber auch radikal verwandelt werden kann*.³³ Dies geschieht etwa durch *Kunstzeichen*, also durch *ästhetische Botschaften*. Für die Codes der Rezipienten und Rezipientinnen als Summe und Schatz aller bisherigen Erfahrungen, die durch die ästhetische Botschaft angesprochen werden, stellt deren *Offenheit* nicht nur eine *Erschütterung* und einen Umsturz, sondern auch eine *Bereicherung* dar: Neue, bisher unbeachtete oder vergessene Elemente des alten Codes kommen in den Blick, und die Codes erhalten ein verändertes, vielleicht sogar befremdliches, *verfremdetes* Gesicht. Denn eine ästhetische Botschaft beschreibt Dinge so, „als ob sie sie zum ersten Mal sähe“, als ob sie noch nie beschrieben worden wären. Auf diese Weise erschwert und verlängert sie die Wahrnehmung (2.4.1) und steigert deren Intensität.³⁴

Die *drei Intensitätsebenen von Offenheit* als drei Arten von Reizfeldern, die in ästhetischen Botschaften auftreten (2.3.2), treffen bei Rezipientinnen und Rezipienten auf verschiedene Reaktionstypen und entsprechen *drei verschiedenen Intensitätsgraden des Engagements, das die Wahrnehmung darstellt*:

- Jemand sucht gezielt nach Strukturen, und sobald er sie gefunden hat, verarbeitet er sie weiter, d.h. integriert sie in seine Weltsicht, ohne sich noch um weitere Informationselemente der Botschaft zu kümmern (3.7.2).
- Jemand anders will der Botschaft nicht nur die erstbeste Information abgewinnen, sondern dehnt die Suche aus, um möglichst viele interpretatorische Entscheidungen treffen zu müssen und zu können.
- Ein weiterer Typ kombiniert beide obigen oder schwankt zwischen ihnen hin und her (obwohl sie u.U. unvereinbar sind).³⁵

Die Erfahrungen aus der Geschichte der Ästhetik zeigen, dass „neue Formungsverfahren“ auf der Seite der Botschaften das „Formgefühl“ der empirischen Rezipierenden sowie Erwartungen hinsichtlich von

32 A.a.O. 126.

33 A.a.O. 131.143.

34 A.a.O. 163f.

35 So ders., *Das offene Kunstwerk* 151. Vgl. Engemann, *Semiotische Homiletik* 158.

Formen und damit überhaupt die Art der *Realitätserkenntnis verändern* können. Kunstzeichen stehen ja in intensiver Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Weltbild und den Erkenntnissen der Wissenschaften. Der Informationsprozess kann also das, was den „Erwartungssystemen“ der Rezipierenden widerspricht, zum Element für ein neues Erwartungssystem erklären, das aus neuen Codes besteht (3.5.5; 3.10.4; 3.10.5). Die *Chance von ästhetischen Botschaften* wäre es somit, auf Rezipierende und ihre Erfahrungen und Erwartungen auch pädagogisch zu wirken, die aleatorischen und probabilistischen Mechanismen ihrer *Wahrnehmungsfähigkeit zu fördern*, ihnen angesichts der Vielfalt an erworbenen Systemen von Formen (Codes) eine *abduktiv-eigenständige Erforschung der Realität* zu ermöglichen und sie zu einer selbstständigen Entscheidung für die „gute Form“ anzuleiten, sei es im Bereich der Moral, der Politik, der Ernährung, der Mode usw.

2.1.2 Modell-Leser und Modell-Autor als Textstrategien

Alle Botschaften haben das Ziel, die Interpretation bereits in den Mechanismus ihrer Erzeugung aufzunehmen: Einen „Text hervorbringen bedeutet, eine Strategie zu verfolgen, in der die vorhergesehenen Züge eines Anderen miteinbezogen werden – wie ohnehin in jeder Strategie.“³⁶ Um diese Textstrategie durchzuführen, setzen die Autoren von Botschaften eine Reihe von Kompetenzen – Wissen in Form von Codes – voraus, mittels derer den Ausdrücken im Text Inhalte (Signifikate) zugewiesen werden können. Die Autoren müssen voraussetzen, dass ihre Leserinnen und Leser diese Codes auch besitzen, um sich bei der Lektüre darauf beziehen zu können. Deshalb wählen sie eine bestimmte Sprache, eine bestimmte Enzyklopädie³⁷ und ein bestimmtes stilistisches Niveau, um ihre Hörerschaft zu selektionieren. Aber die Botschaft ist nicht nur in der Lage, die *Kompetenz ihrer Leserschaft* auf diese Weise *vorwegzunehmen*, sondern kann diese zugleich auch *erzeugen*, sich also ihre *Modell-Leser* schaffen.³⁸ Die Autoren offener Texte, also etwa ästhetischer Botschaften, setzen voraus, dass ihre Leserschaft daneben immer auch noch andere Subcodes ihres Wissens ins Spiel bringen wird, die nicht mit den eigenen übereinstimmen, sodass deren Signifi-

36 Eco, Lector in fabula 65f.

37 Enzyklopädie ist ein Begriff, dessen Bedeutung gegenüber derjenigen von „Code“ weiter gefasst werden kann und der für Eco möglich wurde, sobald seine Forschungen nicht mehr durch die Abgrenzung gegenüber dem Strukturalismus bestimmt waren (so Klie, Zeichen und Spiel 187, Anm. 82).

38 So Eco, a.a.O. 67f.

kations- und Konnotationstätigkeit auch abweichende Ergebnisse oder Interpretationsfehler begeht. Ausserdem können bestimmte konkrete Lese-Situationen von den Voraussetzungen ablenken, auch wenn die Leserinnen und Leser insgesamt, um Modell-Leser zu werden, die Pflicht übernehmen müssen, sich dem jeweiligen Code bzw. der Enzyklopädie der Autoren soweit wie möglich anzuschliessen. Autoren von offenen Botschaften nehmen die unabwendbare pragmatische Situation differierender Konnotationen nicht als Nachteil wahr, wie dies Autorinnen von geschlossenen, repressiven Texten tun, sondern als „regulative Hypothese“ ihrer eigenen Strategie.³⁹ Denn sie verstehen es, das Spiel der unbegrenzten Semiose zu erweitern und zu konzentrieren, ganz wie sie wollen. Nur etwas werden sie sicher mit ihrer scharfsinnigen Strategie verfolgen: „dass – wie viele Interpretationen auch möglich seien – die eine in der anderen anklingen und sich darin ergänzen möge, dass sich diese Interpretationen nicht gegenseitig ausschliessen, sondern einander bedingen.“⁴⁰ *Die Autoren bilden sich also ihre Modell-Leser mit Hilfe einer Textstrategie.* Dies bedeutet: An der generativen Planung des syntaktisch-semantisch-pragmatischen Kunstzeichens ist die vorgesehene Interpretation immer bereits beteiligt.

Auf der anderen Seite muss die empirische Leserschaft, als konkretes Subjekt der verschiedenen Akte der Mitarbeit, ihrerseits die hypothetische Autorin oder den Autor, den *Modell-Autor*, entwerfen, den sie *aus den Daten der Textstrategie* erschliesst. Die von den empirischen Lesern und Leserinnen entwickelte *Hypothese* über ihren Modell-Autor scheint dabei *eher abgesichert* zu sein als jene, die die empirischen Autoren im Hinblick auf ihre Modell-Leser formulieren können, weil letzterer *nur eine Arbeitshypothese* ist, ersterer jedoch eine Herleitung aus der Botschaft, die ja als Aussageakt bereits besteht. Die Intention des im Text sich abzeichnenden Modell-Autors muss sich nicht mit der Absicht der empirischen Autoren decken, sondern beim treuen Verfolgen der Textstrategie⁴¹ kann es geschehen, dass die Leserschaft in einer Botschaft nicht nur mehr wahrnimmt als diese enthält, sondern dieser auch mehr gerecht wird, als es der jeweilige empirische Autor vermutet hätte. Andererseits ist es möglich, dass der Modell-Autor, den die Leserinnen oder Leser aus dem Text erschliessen, gegenüber den empirischen Autoren andere oder gar gegensätzliche Spielzüge in den Text einbringt.⁴² Ziel einer geglückten Rezeption und damit einer geglückten

39 A.a.O. 66.71.78.

40 A.a.O. 71.

41 Eco, *Lector in fabula*. 74–82.

42 Bieritz, Umberto Eco 70.

Botschaft wäre es, dass die „intentio auctoris“ sich mit der „intentio lectoris“ und damit mit der „intentio operis“ überschneidet, also zumindest teilweise deckt.⁴³

Modell-Leser und Modell-Autor sind also zwei Arten von Textstrategien. Dies bedeutet: Die angemessene Rezeption einer Botschaft kann nicht durch vorausgehende oder nachträgliche Erläuterungen oder Umschreibungen „gesichert“ werden, sondern die Botschaft selbst sollte so gestaltet sein, dass sie den Rezipierenden durch eine nachvollziehbare Textstrategie die treue Rückbindung ermöglicht und gleichzeitig genügend „semantische Valenzen“ aufweist, um zu einer intensiven Lektüre herauszufordern.⁴⁴

Semiotisch gesehen sollte auch die Kommunikation des Evangeliums als ein offenes Kunstzeichen gestaltet werden, damit ein Gleichgewicht zwischen Form (Textstrategie) und Offenheit (semantische Valenzen) erreicht wird, das entsprechend eine Interpretation hervorruft, die ihrerseits im Gleichgewicht ist zwischen der Treue des Modell-Lesers gegenüber dem Hauptcode der Textstrategie und der von den individuellen Subcodes der empirischen Rezipierenden abhängigen Eigeninitiative.⁴⁵

2.2 Beispiel einer kreativen Abduktion: Der Osterglaube

Die beiden Erfahrungen, dass Jesus am Kreuz gestorben und ihnen als lebendiger Herr wirkkräftig erschienen war⁴⁶, bedeuteten für die ersten Christen eine durch bisherige Denkkategorien nicht auflösbare Spannung, einen Bruch in ihrem gesamten Erfahrungszusammenhang, also

43 Eco, Die Grenzen 49.

44 Engemann, Semiotik und Theologie 22f.25. Modell für die Gestaltung der Evangeliumsverkündigung wäre also eine botschaftsorientierte statt ontologisierende Hermeneutik (ebd.).

45 Eine genauere Beschreibung der Beziehungen zwischen Kunstzeichen und Rezipierenden müsste, darin stimmen Karl-Heinrich Bieritz, Gerhard Marcel Martin und Wilfried Engemann mit Umberto Eco überein, auf der Ebene des Zeichens neben dessen Mass an Gestaltung der Textstrategie bzw. Offenheit und Mehrdeutigkeit auch dessen Verhältnis von *Konsens* bzw. *Dissens* in Bezug auf die Codes der Zeit beachten. Auf der Ebene von Autor und Rezipierenden müsste neben dem Verhältnis zwischen der Treue zur Textstrategie (zum Modell-Autor und -Leser) und der Eigeninitiative auch das Anwenden und Testen der eigenen Codes an der Botschaft noch stärker betont werden; denn erst so entsteht auch ein Gespräch mit dem Kunstzeichen. Blosser Übernahme von dessen Textstrategie und Infragestellung der eigenen Codes ist noch kein angemessenes Rezeptionsverhalten.

46 Zum Folgenden vgl. Dalferth, Volles Grab, leerer Glaube 379–409.

eine Infragestellung ihrer „Identität als Erfahrungssubjekte“⁴⁷. Statt jedoch die Inkompatibilität dieser beiden Erfahrungen durch Scheinlösungen ihrer theologischen Sprengkraft zu berauben (Jesus war nicht wirklich tot; die Christusvisionen lassen sich psychologisch erklären), suchten sie nach einer Deutung auf einer neuen Ebene. Sie stiessen durch eine kreative Abduktion auf das Auferweckungshandeln Gottes als Möglichkeit der Überwindung des Erfahrungsbruchs⁴⁸: Wenn Jesus wirklich gestorben ist (wenn er das nicht wäre, hätten wir als sterbliche Menschen durch ihn keine Hoffnung) und gemäss seinen Erscheinungen tatsächlich wieder lebt (wenn er nur eine Erscheinung wäre, hätte sein Leben bloss Vorbildfunktion, jedoch keine rettende Wirkung für uns), dann muss Gott selbst dahinter stehen⁴⁹. Wenn also der Gekreuzigte und der Auferstandene wirklich derselbe sein sollen, muss es die freie Tat von Gottes schöpferischer Liebe gewesen sein, den Gekreuzigten auferweckt zu haben.⁵⁰

Indem die Empfänger der Botschaft Jesu von Gottes Leben schaffender Nähe diese *auf ihn selbst anwendeten*, leiteten sie die „universale Entschränkung der Botschaft Jesu“ ein. Diese kreative Abduktion der ersten Zeugen bedeutet eine „fundamentale Erfahrungsintensivierung durch hermeneutische Selbstanwendung“ und als solches „ein hermeneutisches Ereignis, das die Welt verändert hat.“⁵¹ Und dies war bereits Teil der notwendig zur kreativen Abduktion gehörigen *Metaabduktion*⁵², mittels derer die ersten Christen nun versuchten, Gottes Auferweckungshandeln für die Zeitgenossen als glaubwürdig erscheinen zu lassen.⁵³ So versuchten sie, diesen ihre neu entdeckte Welt vor Augen zu führen und sie als wirklich darzustellen, indem sie alle Lebenserfahrungen in ein Verhältnis zu dieser Welt setzten und im Licht der Regel dieser neuen Welt deuteten: Gottes Handeln ist Auferweckungshandeln. Weil dies aber nur im Glauben erfahrbar ist, kann es auch erst im Glauben als glaubwürdig und als Grund aller Hoffnung erscheinen.⁵⁴

Die „Kirche als Interpretationsgemeinschaft“ und die „Theologie als Reflexionsgemeinschaft“⁵⁵ haben daher die Aufgabe, die kreative Abduktion der ersten Zeugen in der Kommunikation des Evangeliums

47 Dalferth, Volles Grab, leerer Glaube 390.

48 A.a.O. 391ff.397.

49 A.a.O. 402.

50 A.a.O. 387.404f.

51 A.a.O. 401.

52 Eco, Die Grenzen 314.

53 So Dalferth, a.a.O. 397.

54 Vgl. Dalferth, a.a.O. 387f.402–404.

55 A.a.O. 398, Anm 48.

immer neu zur Erfahrung zu bringen und zu verstehen zu geben. Die kreative Abduktion der ersten Zeugen lässt sich nur dann überzeugend vermitteln und bewähren, wenn sie durch die Metaabduktion zu einem „habituellen sozialen Reflex“ (Umberto Eco) geworden ist, d.h. wenn alle menschliche Erfahrung in ihrem Licht gedeutet und zu ihr ins Verhältnis gesetzt wird. Also: Gottes Auferweckungshandeln muss „in seinen Auswirkungen auf das Ganze der Wirklichkeit durchdacht“ werden, und es muss „der habituelle Horizont der Selbst-, Welt- und Gottesdeutung ... der christlichen Gemeinde“ bleiben⁵⁶. (Denn es geht um Gott als Herrn der Welt!)

Die kreative Abduktion der ersten Zeugen lautet in ihrer Kurzform: Der *Mittelbegriff*, der der eigentliche kreative Auslöser der Abduktion darstellt, ist die *Entdeckung von Gottes Auferweckungshandeln*. Vom Mittelbegriff, der Regel und Fall zusammenhält, wird dann auf diese beiden geschlossen: Die *Regel* (als Hypothese) lautet: *Gottes Handeln ist Auferweckungshandeln*, neues Leben schaffendes Handeln; Gott ist einer, der auferweckt. Folgendes ist der *Fall*: *Der gekreuzigte Jesus wurde von Gott auferweckt*. Dies führt zum *Ergebnis* (als Überwindung des Erfahrungsbruchs der ersten Zeugen): *Jesus ist am Kreuz gestorben; aber dank Gottes Auferweckungskreativität lebt er und ist den ersten Zeugen wirkkräftig erschienen*.⁵⁷

2.2.1 Abduktives Denken als weltliches Denken

Wie die kreative Abduktion der ersten Zeugen erkennen lässt, kann abduktives Denken als authentischer Nachvollzug des paradoxen Geschehens angesehen werden, dass Gott Mensch wurde. Umgekehrt gesagt: Das Inkarnationsgeschehen als Selbstpreisgabe Gottes an die Welt ereignet sich sprachlich und denkerisch in abduktiven Prozessen neu. Es spielt sich dementsprechend dort ab, wo Sprache und Denken ihre begrifflichen Sicherungen preisgegeben haben, also dort, wo einer Fixierung der Person des historischen Jesus in Formeln und Fetischen

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Diese Kurzform lehnt sich an die Begrifflichkeit und die Struktur an, mittels derer Umberto Eco Abduktionen darstellt (vgl. ders., *Die Grenzen* 304ff) und entspricht nicht genau der Reihenfolge der Denkschritte bei der Entstehung des Osterglaubens, die Dalferth beschreibt. (Dort ist das „Ergebnis“ als Erfahrungsbruch Anstoss zum neuen Denken, müsste also an erster Stelle stehen, hier ist der „Mittelbegriff“ das auslösende Element.)

widerstanden und eine „ständig neue Vergegenwärtigung des Jesus Christus“⁵⁸ versucht wird.

Abduktives Denken orientiert sich am *Kontingenten*, nicht am Ewigen und versucht die Welt mit all dem Zufälligen, Beliebigen und Unerklärlichen immer neu zu verstehen. Abduktion bedeutet Spurensuche und *gewagtes Verknüpfen verschiedenster Pfade inmitten der Vielfalt der Weltphänomene*, und sie stösst manchmal zu überraschenden neuen Entdeckungen vor. Abduktives Denken *erweitert* Regeln durch immer neue Beziehungen, die es an sie knüpft, statt sie zu fixieren; und die Regeln, die es selbst findet, sind erst recht nicht absolut, sondern auf immer neue Kommunikation mit Menschen angewiesen, um verbindlich zu werden. Es geht ihm also nicht darum, das Sein zu bestimmen, überschaubar und so wenn möglich verfügbar zu machen, sondern es will immer neue Möglichkeiten von Beziehungen zwischen Seiendem finden⁵⁹; es will der Vielfalt des Seienden nachdenken. Es basiert auf der *semiotischen Grunderkenntnis*, dass die Interpretation von Texten, auch biblischen Texten, sich einem *regelgeleiteten Spiel aus Konvention und Invention* verdankt: Exegese und theologische Regulative stellen kulturell und konventionell gebundene Codes als Wegweiser für verschiedene mögliche Lesarten zur Verfügung, und intentionale, durch andere Texte angeregte oder unbewusste kreative Einfälle lassen abduktiv Beziehungen unter der Textoberfläche neu entdecken, wodurch Leerstellen des Textes gefüllt werden. Die biblische Vorlage gibt wie die Partitur eines Musikstückes die Textstrategie als Spielregel und Orientierung für die „Instrumentierung“ vor und ermöglicht so das Erschliessen der signifikanten Vielfalt, der Offenheit des Textes. *Jeder Text eröffnet das Spiel der Semiose in eigener, unverwechselbarer Weise, provoziert die Eigentätigkeit der Leser je anders und bietet je andere Modell-Leser-Rollen an, um die interpretatorische Freiheit zu lenken und die Beliebigkeit zu begrenzen.*⁶⁰

2.2.2 Die entmythologisierende Wirkung des abduktiven Denkens

Wenn es darum geht, abduktives Denken zu üben, kann Musik beispielhaft wirken (3.12), denn sie ist gegenüber der meinenden Sprache

„eine (Sprache) von ganz anderem Typus. In ihm liegt ihr theologischer Aspekt. Was sie sagt, ist als erscheinendes bestimmt zugleich und verborgen.“

58 Schnebel, Geistliche Musik heute 114–118, im Anschluss am Dietrich Bonhoeffer.

59 Vgl. Mersch, Umberto Eco 76.

60 So Klie, Zeichen und Spiel 329–331.

gen. Ihre Idee ist die Gestalt des göttlichen Namens. Sie ist entmythologisiertes Gebet, befreit von der Magie des Einwirkens; der wie immer auch vergebliche Versuch, den Namen selber zu nennen, nicht Bedeutungen mitzuteilen.“⁶¹

„Die meinende Sprache möchte das Absolute vermittelt sagen, und es entgleitet ihr in jeder einzelnen Intention, lässt eine jede als endlich hinter sich zurück. Musik trifft es unmittelbar, aber im gleichen Augenblick verdunkelt es sich, so wie überstarkes Licht das Auge blendet, welches das ganz Sichtbare nicht mehr zu sehen vermag.“⁶²

Abduktives Denken entspricht einer säkularen, entmythologisierten Theologie. Doch das Woher der abduktiven Einfälle, der spielerischen Schlüsse über die „*intentio operis*“, die den Sinn und damit die Deutung eines Kunstzeichens, etwa eines Musikstücks oder ein biblischen Gleichnisses, letztlich bestimmen, kann wohl nicht ohne Postulat einer anderen Wirklichkeit dargestellt werden.⁶³ Abduktives Denken ist demnach angemessener Ausdruck einer Theologie, die „an der kommunikativen Dimension des inkarnatorischen Geschehens“ sowie „an der inkarnatorischen Dimension des semiotischen Kommunikationsgeschehens“⁶⁴ interessiert ist. Anders gesagt: Nicht die Lesenden erschliessen die Bibel, sondern die Bibel erschliesst die Lesenden als „*lectores in fabula*“, als „Modell-Hörerinnen und -Hörer“; denn eine Predigt oder eine gottesdienstliche Handlung ist nicht eine Information, sondern die *leiblich-präsente Mitteilung von Jesus Christus*. Der Modell-Hörer in jeder Predigt, die Modell-Hörerin in jeder Musik im Gottesdienst sind also *vom Geist Gottes inspirierte Hörende*. Aber die Aneignung des Gehörten geschieht nicht automatisch als Zueignung durch den Heiligen Geist; es braucht beides, den Text wie den Heiligen Geist: So wie sich semiotisch-rezeptionsästhetisch gesehen der Text seinen Leser schafft, so bedient sich pneumatologisch-produktionsästhetisch gesehen der Geist des gesprochenen Wortes, der Musik oder der visuellen Eindrücke, um mit deren Hilfe das intendierte gläubige Verstehen zu schaffen. Dadurch wird der Widerspruch zwischen dem „*extra nos*“ bzw. der Widerständigkeit des Geistes und der „Kooperationsleistung“ des Menschen überwunden. Die Botschaft geht nicht

61 Adorno, Fragment über Musik und Sprache 252.

62 Adorno, a.a.O. 254; vgl. Schnebel, Geistliche Musik 111.

63 Die Semiotik enthält sich einer These über das letzte verbindliche Woher religiöser Evidenzerfahrung (und kann gerade daher formal-homiletisch verwendet werden). Umberto Eco würde also Martin Luther nicht widersprechen, wenn er sagt, abduktive Einfälle und Schlüsse seien geistgewirkt, wohl aber Rainer Volp, der diese anthropologisch festmachen will (vgl. Klie, Zeichen und Spiel 233.329.332.334).

64 Engemann, Semiotische Homiletik 160.

einfach unmittelbar in der Welt und Subjektivität der Hörenden auf, und der Unterschied zwischen Schöpfer und Geschöpf bleibt gewahrt.⁶⁵

Die kreative Abduktion der ersten Zeugen kommt dem Wesen des Evangeliums entgegen, das „sich selbst und die Welt zusammen zu einem offenen Kunstwerk“ machen möchte, während das offene Kunstwerk „einer Wirkung des Evangeliums“ entspricht⁶⁶. *Auch die heutige Kommunikation des Evangeliums muss sich die Freiheit des abduktiven Denkens aneignen, damit sie die kreative Abduktion der ersten Zeugen angemessen nachvollziehen kann.*

2.3 Die kreative Abduktion der ersten Zeugen als Grundlage heutiger Kommunikation des Evangeliums

2.3.1 Abduktion und Offenheit von ästhetischen Botschaften

Im Unterschied zur Deduktion und Induktion ist die Abduktion eine Interpretationsweise, die nicht nur bestehende Regeln anwenden und damit stabilisierend und entlastend wirken will, sondern auch hypothetisch neue Regeln finden möchte, um in neue Wirklichkeiten vorzustoßen. Abduktion ist daher das Denken, das der Offenheit und dem In-Bewegung-Sein etwa von Kunstzeichen⁶⁷ entspricht:

Offenheit ist im Anschluss an Umberto Eco zu verstehen im Sinne einer „fundamentalen Ambiguität der künstlerischen Botschaft“⁶⁸. Ambiguität meint die Suche nach der Grenze, innerhalb derer sich die grösste Mehrdeutigkeit und Abhängigkeit vom aktiven Eingriff der Rezipierenden verwirklichen lässt, jedoch unter Erhaltung der Form bzw. der Koordination der Rezeption. In dieser Hinsicht ist jedes Kunstzeichen offen: Es kann auf verschiedenste Arten interpretiert werden, ohne aufzuhören, es selbst zu sein, ohne seine „irreproduzible Einmaligkeit“ zu verlieren.⁶⁹

65 So Klie, a.a.O. 319–321.324. Daher ist die Epiklese im Gottesdienst so wichtig (so a.a.O. 327; vgl. 5.4. und 5.14 sowie 6.2, Anm. 1 und 6.6.3.1).

66 Martin, Predigt als „offenes Kunstwerk“ 52.

67 Ecos Begriff des offenen Kunstwerks, den er in seinem gleichnamigen Buch verwendet, scheint im Zusammenhang mit seiner in späteren Publikationen verwendeten semiotischen Sprache unangemessen. Zudem hat sich der Werkbegriff in der neueren Kunst als obsolet erwiesen (2.6.1). In dieser Arbeit wird daher stattdessen der Begriff „Kunstzeichen“ verwendet.

68 Eco, Das offene Kunstwerk 11.

69 A.a.O. 8.30.

In neueren Kompositionen Luciano Berios, Pierre Boulez', Henri Pousseurs oder Karlheinz Stockhausens etwa wird jedoch das Angewiesensein auf die Mitgestaltung durch die Interpretierenden stärker gewichtet: Ein solches Stück Musik kann gar nicht verstanden werden ohne die Kongenialität der Interpretierenden, die es mit dem Urheber oder der Urheberin zusammen neu erfinden.⁷⁰ Daher ist die Form des Zeichens weniger klar ausgestaltet als bisher üblich; „sie ist ästhetisch gültig gerade insofern, als sie unter vielfachen Perspektiven gesehen und aufgefasst werden kann und dabei eine Vielfalt von Aspekten und Resonanzen manifestiert, ohne jemals aufzuhören, sie selbst zu sein.“⁷¹ Es werden den Interpretierenden mehrere Organisationsformen und -möglichkeiten geboten, etwa frei zusammensetzbare und kombinierbare Teile, die sie – durch untercodiert-abduktive Tätigkeit – in eine eigene, ihnen dem Kunstzeichen angemessen scheinende Ordnung bringen können. Ohne diese Interpretationsarbeit wird das Werk nicht fertig. Zuweilen geht die Offenheit auch dahin, dass nicht nur die interpretierenden Ausführenden (etwa eines Musikstückes), sondern ebenfalls die Zuhörenden bereits auf der Ebene des Hervorbringens mitentscheiden müssen, welche der möglichen Organisationsformen das Kunstzeichen schliesslich annehmen wird. Die Interpretierenden beteiligen sich also an der Entstehung des Zeichens.⁷² Solchen Kompositionen geht es darum, bei den Interpretierenden und Rezipierenden „Akte bewusster Freiheit“ hervorzurufen, sie „zum aktiven Zentrum eines Netzwerks von nicht ausschöpfbaren Beziehungen zu machen“; wenn es den Rezipierenden gelingt, ihre „Aufnahmeinstrumente zu dynamisieren, zu vervielfachen, bis zu den Grenzen ihrer Möglichkeiten auszuweiten“, können sie die nötigen Orientierungspunkte finden und schliesslich – kreativ-abduktiv – ihre eigene Form als Antwort und Verarbeitung herstellen, ohne von einer Notwendigkeit oder vorgegebenen Regel – ausser der durch die Textstrategie bestimmten Welt der Beziehungen innerhalb des Zeichens – bestimmt zu sein.⁷³ Kunstzeichen, die dank des gestaltenden Einbezugs der Rezipierenden „verschiedene unvorhergesehene,

70 A.a.O. 31f. In früheren Ästhetiken der Offenheit taucht dieses partnerschaftliche Zeichenverständnis noch nicht auf. Eco zeichnet die Geschichte des Verständnisses von Offenheit und der Beteiligung der Rezipierenden seit dem Altertum bis zum Symbolismus in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (als erste bewusste Poetik des offenen Kunstzeichens) nach. Neben Beispielen aus der Neueren Musik beschreibt er das Schaffen von James Joyce als Hauptbeispiel offener Kunstzeichen und die pädagogische Wirkung der Dramen Brechts als Inszenierung einer konkreten Ambiguität der sozialen Existenz, deren Probleme das Publikum mitlösen soll (a.a.O. 32–41).

71 A.a.O. 30.

72 Vgl. a.a.O. 28–31.41.

73 So Eco, Das offene Kunstwerk 31.40.54f.

physisch noch nicht realisierte Strukturen“ annehmen können, werden „Kunstzeichen in Bewegung“⁷⁴ genannt. Ihre Wirkung kann mit derjenigen eines *Kaleidoskops* oder *Mobiles* verglichen werden: Bei beiden bilden sich immer neue Kombinationen und Anordnungen zwischen den Elementen, von denen keine mehr Gültigkeit hat als die anderen. Ihrem hohen Grad an Ambiguität entspricht eine „perzeptive Ambiguität“, die darin besteht, „aus der Konventionalität der gewohnten Erkenntnisweise herauszutreten, um die Welt in einer Frische der Möglichkeit zu erfassen, die vor jeder gewohnheitsgeschaffenen Festlegung liegt.“⁷⁵ „Kunstzeichen in Bewegung“ wollen „Prototypen“ für neue Arten von Beziehungen im Zusammenleben sein, Sensibilität, Imagination, eine „neue Beziehung zwischen Betrachtung und Verwendung schaffen“ und damit neue Wahrnehmungs- und Gestaltungsformen vermitteln. Sie wollen nicht nur im Bereich der Ästhetik eine neue Beziehung zwischen Künstlern und Publikum verbreiten, sondern nehmen so auch Einfluss auf die Soziologie und die Pädagogik.⁷⁶ Das Menschenbild, das hinter dieser Ästhetik des offenen Kunstzeichens bzw. des Kunstzeichens in Bewegung steht, beinhaltet Freiheit gegenüber „Heteronomie“ und „passiver Übernahme von Verstehens- und Urteilsnormen“ etwa in moralischer, pädagogischer oder sozialer Hinsicht, und dies schliesst die Offenheit des Menschen für „eine ständige Erneuerung seiner Lebens- und Erkenntnis-schemata“, für die „Entwicklung seiner Fähigkeiten“ und die „Erweiterung seiner Horizonte“ ein. Offene Kunstzeichen könnten daher „ein pädagogisches Instrument mit befreiender Funktion darstellen“ und „dem heutigen Menschen eine Möglichkeit zur Selbstfindung und Autonomie zeigen“.⁷⁷

74 A.a.O. 42.

75 A.a.O. 50.

76 A.a.O. 46.59.

77 A.a.O. 9.47f.52f.152f.184f.

2.3.2 Die drei Intensitätsebenen von Offenheit

Offenheit (Ambiguität) tritt in drei verschiedenen „Intensitätsebenen“ auf:

- Es ist zum einen der Wesenszug jedes Kunstzeichens, eine *potentiell unendliche Reihe möglicher Lesarten und Interpretationen* zu erlauben, wobei jede Lesart mit ihrer *unverwechselbaren und nicht austauschbaren Eigenart* das Zeichen bereichert.⁷⁸
- Auf einer zweiten Intensitätsebene kann die Eigenschaft eines Kunstzeichens genannt werden, in Bewegung zu sein in einem allgemeinen Sinn, also ein *Feld von Beziehungen* darzustellen, die auf immer neue Art geknüpft werden, sodass das Zeichen nie zweimal auf dieselbe Weise rezipiert wird; hier bekommen die Rezipierenden Eigeninitiative und Selbsttätigkeit zugestanden; ihre persönliche, individuelle Situation wird beim Erstellen von Lesarten wichtig, im Sinne einer *partnerschaftlichen Beziehung zu den Kunstschaffenden*. (Die Kunstzeichen der ersten Intensitätsebene gehen demgegenüber von einem mehr oder weniger festen Welt- oder Menschenbild bzw. Wertesystem aus, das ebenfalls als bei den Rezipierenden gültig vorausgesetzt wird.)

78 Henning Schroer will in seiner Replik auf Gerhard Marcel Martins Aufsatz „Predigt als offenes Kunstwerk“ nur die erste Ebene von Offenheit akzeptieren, während ihm eine Offenheit im Sinne von „In-Bewegung-Sein“ zu nahe an Beliebigkeit grenzt und mit dem Evangelium unvereinbar zu sein scheint. Eine Predigt mit einer Offenheit ersten Grades überschreitet allerdings den Rahmen theologischer Grundsätze nicht, die die Rezipierenden als allgemeingültig zu akzeptieren haben, auch wenn eine Vielfalt an persönlichen Variationen möglich ist. Und wenn das offene Kunstzeichen als Modell herangezogen und damit neben der Ambiguität die Idiolektstruktur (d.h. die Strukturierung durch eine Textstrategie) ernst genommen werden soll, wird ja damit einerseits der Beliebigkeit begegnet und muss andererseits das Risiko der in jeder Predigt eigenständigen Interpretation des Evangeliums und seiner Grundgedanken, seines Gottes-, Welt-, und Menschenbildes, eingegangen werden: Die dogmatischen Gehalte kommen in der Evangeliumsverkündigung neu „in Form“ und geraten in die Diskussion, indem die Rezipierenden etwa auch „Sinnsegmente“ aus dem Text herauslesen können, die nicht direkt den Intentionen der Predigenden entsprechen. Schroer beschreibt Dantes poetische Formulierung der Trinitätslehre als unumstößlichen dogmatischen Wissensschatz, der jedoch individuelle Variationen zulässt, und sieht darin das Vorbild für die Offenheit von Predigten (so ders., Umberto Eco als Predigthelfer 60f. Vgl. dazu Engemann, Semiotische Homiletik 156f). Martin selbst bleibt in diesem Punkt undeutlich, weil er sich zu Beginn des Aufsatzes auf die erste Intensitätsebene bezieht (so ders., Predigt als offenes Kunstwerk 49), dann aber doch ein „Kunstwerk in Bewegung“ von James Joyce als Vorbild für die Predigtgestaltung bespricht (so a.a.O. 53).

- Auf der dritten Intensitätsebene findet sich das „In-Bewegung-Sein“ im eigentlichen Sinn, also die Einladung an Interpretierende und Rezipierende, sich in gleichwertiger Partnerschaft mit dem Autor oder der Autorin *an der Entstehung des Kunstzeichens zu beteiligen*.⁷⁹

Diese drei Intensitätsebenen, in die Umberto Eco in seinem Modell des offenen Kunstwerks die Offenheit von Kunstzeichen unterteilt, könnten verstanden werden als drei verschiedene Ausdrucksweisen menschlichen Angewiesenseins auf immer neue Entdeckungen und Versuche, sich selbst und die Welt zu verstehen. Es sind Ausdrucksweisen, die einerseits ein Merkmal der Freiheit darstellen, sich ganz am Kontingenten zu orientieren und so mitten im Leben zu stehen⁸⁰, aber andererseits auch die Gebrochenheit und Begrenztheit menschlicher Existenz oder, christlich gesagt, ihre „Erlösungsunfähigkeit“⁸¹ zeigen (1.2.4). Die drei Intensitätsebenen der Offenheit könnten zugleich als Auslöser der drei Arten des abduktiven Denkens (übercodiert, untercodiert und kreativ) gesehen werden, die Eco unterscheidet. Dies wird im Folgenden zu erläutern sein.

2.3.3 Offenheit in Form einer übercodierten Abduktion

Als Denkweg im Hintergrund der Offenheit ersten Grades eines Kunstzeichens steht die *übercodierte* Abduktion:

Die im Neuen Testament vertretene Regel, dass Gott einer ist, der auferweckt und neues Leben schafft, kann auch heute jederzeit neu entdeckt bzw. bestätigt werden. Dies geschieht jedoch vorwiegend bei

79 Vgl. Eco, Das offene Kunstwerk 57. Offene Kunstzeichen der zweiten und dritten Intensitätsebene wollen nicht nur Einfluss nehmen auf gesellschaftliche Bedingungen, sondern reagieren umgekehrt auf die modernen Naturwissenschaften, auf neue Strömungen in der Psychologie oder in der Logik: Reaktion „auf die Herausforderung des Zufalls, des Unbestimmten, des Wahrscheinlichen, der Ambiguität (Mehrdeutigkeit), der Mehrwertigkeit ... auf das Zerschneiden einer traditionellen Ordnung, die der Westen für unwandelbar hielt und mit der objektiven Struktur der Welt gleichsetzte. Die Kunst versucht diesem ‚Zerschneiden‘ Form zu geben, es als eine ‚fruchtbare Unordnung‘ statt als blosses Chaos darzustellen. Unbestimmtheit, Unberechenbarkeit, Individualität, Situations- und Geschichtsgebundenheit, Diskontinuität, Organisation von Feldern als vielfältiges Zusammenspiel von Kräften und Unendlichkeit möglicher Perspektiven sind Begriffe, die das Modell des offenen Kunstzeichens und das neuzeitliche Weltbild gemeinsam haben“ (vgl. a.a.O. 139.149).

80 So Mersch, a.a.O. 126.

81 Grözinger, Praktische Theologie und Ästhetik 66f.

Menschen, die christlich sozialisiert sind, in deren Denken sich also Erfahrungen finden und sich zu einem Code verfestigt haben, die mit dieser Regel in Beziehung stehen und sie so stützen. So wie die ersten Zeugen zur Schlussfolgerung gelangten, dass Jesus am Kreuz gestorben ist, aber nun lebt und wirkkräftig erschienen ist, könnte jemand heute eine ähnlich spannungsvolle Erfahrung machen, die ihn dann zu einem ähnlichen Ergebnis, einer Variation der Schlussfolgerung der ersten Zeugen, veranlassen würde. Dank diesem Ergebnis könnte die bekannte Regel mit einem neuen Anwendungsfall in Beziehung gebracht und so in ihrer Geltung bestätigt und erweitert werden, indem der Code, der ihre Auslegung, Anerkennung und Anwendung steuert, eine Bereicherung erfahren hätte. Und je mehr neue Anwendungsfälle hinzutreten, desto mehr werden der Code und damit die Geltung der Regel erweitert.

In der heutigen Kommunikation des Evangeliums geht es also darum, bei den Rezipierenden ähnliche Prozesse auszulösen, indem Erfahrungen in ihnen angestoßen werden, die einen Denkprozess in der Form einer übercodierten Abduktion in Gang bringen. Dies ist möglich, wenn die Botschaft des Evangeliums in Form eines Offenen Kunstzeichens *ersten Grades* gestaltet wird. Denn der übercodierten Abduktion entspricht es, dass Kunstzeichen eine potentiell unendliche Reihe möglicher Lesarten erlauben, also durch die „Einzelfälle“ der Lesarten verschiedener Rezipierender in ihrer Aussage bereichert werden. Hinter einem so verstandenen Zeichen steht ein mehr oder weniger festes Welt- oder Menschenbild bzw. Wertesystem, also ein fester Basiscode, der durch die verschiedenen Lesarten erweitert, jedoch nicht wesentlich verändert wird, weil die Rezipierenden ihn teilen und neue Elemente in ihn *integrieren* können.⁸² Die übercodierte Abduktion benötigt eine Sprache, die ihre Zeichen (etwa Metaphern und Symbole) als Erweiterung der Codes der Rezipierenden einsetzt, die also Altes mit Neuem in Auseinandersetzung bringt oder unerwartete Beziehungen zwischen einzelnen Phänomenen knüpft.

Die Verfasserin besuchte einen Gottesdienst, dessen Verkündigungsteil das Ziel hatte, die Gemeinde zum Engagement im Sinne der Brot-für-alle-Aktion des Jahres 1995 „Gott behüte – Mensch bewahre“ zu motivieren. Weder die Ansprache noch der Appell des Pfarrers wirkten motivierend. Es folgte ein Moment der Besinnung, begleitet

82 Eco betont die Wichtigkeit der Feststellung, dass bereits diese Interpretationstätigkeit aufgrund eines bekannten Codes eine abduktive Denkleistung darstellt. Diese geschieht zwar meist scheinbar automatisch, verliert aber schon im Blick auf die unterschiedlichen sprachlichen und kulturellen Kontexte verschiedener Rezipierender ihre Selbstverständlichkeit (so ders., *Die Grenzen* 312).

von Klaviermusik; vorne in der Kirche stand ein Holz-Baum, an den die Teilnehmenden anschliessend an die Besinnung ihre persönlichen Beiträge, auf grünen Blättern notiert, anheften sollten. Die Verfasserin fand sich innerlich nicht vorbereitet für diese Aufgabe und spürte Widerstände; doch gelang es der Klavierimprovisation, sie sowie weitere Teilnehmerinnen und Teilnehmer durch ihre Vielfalt und impressionistische Farbigkeit von dieser Blockade zu befreien und in ihnen eine neue Einsicht entstehen zu lassen, dank der sie die gestellte Aufgabe dann doch noch zu lösen vermochten. Die Musik wirkte wie ein Zeichen für Gottes schöpferisches Handeln, das die vertraute Regel – Gottes Handeln ist Auferweckungshandeln – von einer neuen Seite her beleuchtete. In der Spannung zwischen mangelnder Motivation für eine so wichtige Sache wie die Brot-für-alle-Aktion und der befreienden Musikerfahrung lag ein Schlüsselerlebnis, denn die farbige Klavierimprovisation erreichte, was die Wortsprache nicht versucht hatte, nämlich durch Farbigkeit und Anschaulichkeit zu sagen, dass durchaus verschiedene Arten des persönlichen Einsatzes, verschiedenste Interpretationen des „Gott behüte“ – „Mensch bewahre“, möglich seien.

Dieser *Anwendungsfall* für die Regel von Gottes Auferweckungshandeln trug dazu bei, den Code, der für deren Geltung zuständig ist, durch eine weitere Erfahrung zu bereichern und zu erweitern.

2.3.4 Offenheit in Form einer untercodierten Abduktion

Als Hintergrund für die Gestaltung von Kunstzeichen in der Offenheit zweiten Grades kann der Denkweg der *untercodierten* Abduktion angesehen werden:

Aus einer Vielzahl gleichwahrscheinlicher Regeln zu einem Problem wird die *plausibelste* ausgewählt: jene, die am meisten Kohärenz in eine Sammlung verschiedener Erfahrungen bringt, und damit verstreute, scheinbar nicht zusammenhängende Elemente vereinheitlicht. Dies geschieht durch einen vereinheitlichenden Code, der die Erfahrungen der Rezipierenden mit dem Problem am besten bündelt (2.1.1).

Für die Evangeliumsverkündigung der ersten Christen erwies sich Gottes Auferweckungshandeln als diejenige Regel, die den Widerspruch zwischen den Erfahrungen „Jesus ist am Kreuz gestorben“ und „Jesus lebt und ist uns wirkkräftig erschienen“ am besten löste bzw. die Geschehnisse um die Kreuzigung sowie die Erscheinungsberichte am ehesten auf einen gemeinsamen Nenner brachte – im Gegensatz zu den anderen damals versuchten Deutungen (2.2). Wie kann diese Regel auch heute verbindlich sein, und wie wären die nötigen Codes zu fin-

den, die den Gebrauch der Regel in der Erfahrung ermöglichen und sie darin einbetten? Die heutige Kommunikation des Evangeliums muss versuchen, die *Regel des Auferweckungshandelns mit modernen Weltbildern in Auseinandersetzung zu bringen*. Gottes Auferweckungskreativität, die neues Leben schuf und schafft, hatte und hat nur hypothetischen Charakter, denn sie widersprach und widerspricht dem „weltlichen“ Denken. Nötig sind daher neue Codes, die das Evangelium auslegen, anerkennen sowie anwenden helfen können. Erst so wird seine Aussage durch Rezipierende überhaupt verstehbar und die Auferweckung Jesu als „pro nobis“ erkennbar.

Die Verkündigung des Glaubens an Gottes Leben schaffendes Handeln geht das Wagnis abduktiven Denkens ein, wenn sie sich auf die Auseinandersetzung mit dem heutigen Denken einlässt. Dies ist möglich, wenn sie in Form eines offenen Kunstzeichens *zweiten Grades* gestaltet wird, zum Beispiel als ein Feld von Beziehungen, die auf immer neue Art und Weise geknüpft und dann durch einen gemeinsamen Nenner vereinheitlicht werden, sodass sie immer neue Rezeptionen anregen. Dabei werden mehrere gleichwahrscheinliche Welt-, Menschenbilder oder Wertesysteme als Textstrategien präsentiert, damit die Rezipierenden selbst das für sie plausibelste von ihnen aus dem Verkündigungstext erschliessen können, indem sie prüfen, welches dem Text der Verkündigung am besten entspricht. Doch wie alle Codes sind auch die hier zusammenkommenden je nur vorläufig und müssen auch nach einer abduktiven Entscheidung weiter im Gespräch miteinander bleiben. Die Sprachzeichen, die hier benötigt werden, sind *kühne Metaphern*, die nicht etwa die alte Regel der ersten Zeugen mit neuen Worten nochmals beschreiben, sondern sie mit den heute gegebenen Denkbedingungen in Auseinandersetzung bringen und ihr zutrauen, dass sie diese verwandeln kann.

John Cages „Roaratorio. Ein irischer Circus über Finnegans Wake“ ist ein durch viele Radioübertragungen und szenische Aufführungen bekannt gewordenes Stück, das die Welt, die sich in Finnegans Wake von James Joyce spiegelt, hörbar machen möchte. Es ist eine polyphone Collage, ja eine „Kosmogonie“ bestehend aus folgenden Elementen: eine männliche Stimme (die aus Cages „Writing for the second Time through Finnegans Wake“ zitiert und den Namen James Joyce als roten Faden immer wieder nennt), Naturlaute, Umweltklänge, Geräusche sowie Gesang und Musik (irische Balladen, Jigs und irische Instrumentalmusik). Die Sprache wird gemäss Joyces Vorbild als Klanglaut verwendet; ihr semantischer Gehalt tritt zurück. Die musikalische Komposition umfasst neben den oben erwähnten irischen Stücken durch Zufallsoperationen bestimmte Klänge der in Finnegans Wake erwähn-

ten Örtlichkeiten und Geräusche. Cage sieht „Roaratorio“ als ein Beispiel, wie Zeugnisse der Weltliteratur ins Akustische transponiert und in eine Sprache gebracht werden können, die allen zugänglich ist, weil sie ohne Übersetzung auskommt. Jedes Geräusch, jeder Ton, hat sein eigenes Gewicht, und Joyce könnte jeder Mann und jede Frau sein; anders gesagt: jedes Element kann für den Hörer oder die Hörerin das eine Element werden. Alles wird miteinander bestehen gelassen, eine Art Weltmusik, die viel Offenheit, ja Hoffnung ausstrahlt, ist das Ergebnis.

„Roaratorio“ meint wörtlich genommen ein „Geräuschgebet“. Als solches könnte es ein „Medium der Versenkung oder des Höhenflugs“ sein, eine „Andacht“ oder ein „Gelächter“, eine „Friedensvision“, ein „Zeugnis des Einverständnisses mit der Welt“ und zugleich eine „Herausforderung, anders in der Welt zu leben.“ Die Frage ist, welches dieser Leitmotive, welche Textstrategie (*Regel*) in der Imagination (dank der Entdeckung des *Mittelbegriffs*) als die wahrscheinlichste, plausibelste erkannt wird. Hören heisst hier, durch untercodierte Abduktion die scheinbar nicht zusammenhängenden Elemente der „Weltmusik“ miteinander ins Gespräch, in Beziehung und in eine *Polyphonie* zu bringen, die jedem Element seine eigene Rolle zuschreibt (*Fälle*) und das „Geräuschgebet“ mit Hilfe der *Regel* hypothetisch deutet (*Ergebnis*).

2.3.5 Offenheit in Form einer kreativen Abduktion

Der dem Kunstzeichen in Bewegung angemessene Denkweg ist die *kreative* Abduktion: Zunächst ist ein *kreativer Mittelbegriff* gefragt, von dem dann auf eine neue *Regel* und einen neuen Fall geschlossen werden kann – mittels *Anwendung eines ebenfalls gänzlich unbekannten Codes*. Um das Vorgehen zu rechtfertigen, muss anschliessend eine *Metaabduktion* vollzogen werden, das heisst, es muss Rechenschaft darüber abgelegt werden, ob der neue Code mit der heutigen Welterfahrung in Übereinstimmung gebracht werden kann und damit auch für andere Rezipierende plausibel ist (2.1).

Die Kommunikation des Evangeliums ist also derart zu gestalten, dass sie versucht, die Hörerinnen und Hörer dazu anzuregen, ihre *bisherigen Codes zu überholen* und sich aufgrund des neuen Codes einen neuen Weg durch ihre bisherigen Erfahrungen zu bahnen. Daraus kann eine *persönliche Interpretation der neuen Regel* folgen. Dieses Vorgehen wird durch Kunstzeichen in Bewegung gefördert, die einen nicht abgeschlossenen Prozess darstellen, der durch die Rezipierenden in eigenständiger Interpretation weitergeführt werden muss, damit er über-

haupt zu seiner Vollendung kommt. Diese Weiterführung liegt aber in der Fluchtlinie der *Textstrategie* des Kunstzeichens; wenn die Rezipierenden diese bzw. eine Hypothese derselben finden, erhalten sie damit den *Wegweiser* für die eigene Begehung des Kunstzeichens. Denn als *autoreflexive Botschaft* bietet dieses selbst einen bestimmten begrenzten Anwendungskontext für seine Textstrategie, der den Rezipierenden als Orientierung für die Weiterführung dient.

Das Gleichnis von den beiden verlorenen Söhnen verarbeitet und variiert die Erkenntnis des Auferweckungshandelns Gottes kreativ, indem es deutlich macht: Bei der Frage, ob jemand Sohn oder Knecht ist, geht es um die Frage von Leben oder Tod (*Mittelbegriff*). Es baut daher auf der folgenden Hypothese auf: Sohn sein ist ein Geschenk und heisst lebendig sein; Knecht sein meint, das Geschenk des Sohnseins vergessen zu haben und daher tot zu sein (*Regel*); dem entsprechen die *Fälle*, dass beide Söhne sich im Arbeits- statt im Sohnesverhältnis zum Vater sehen und daher tot, statt lebendig sind. Der Jüngere wird jedoch wieder lebendig, indem er vom Vater nochmals das Sohnsein geschenkt bekommt. Ob der Ältere ebenfalls zur Freiheit des Sohnseins zurückfindet, indem er das entsprechende Angebot durch den Vater annehmen kann (also auf das *Ergebnis* des neuen Lebens schlussfolgert), bleibt offen. Die beiden verlorenen Söhne werden durch das Denken des Vaters vor den Kopf gestossen und müssen ihre bisherige Weltanschauung, ihre Codes zur Erklärung des Lebens, gänzlich erneuern lassen, falls sie ihn verstehen und seinen Anweisungen nachkommen wollen.

In der überschwänglichen Aufnahme des Jüngeren durch den Vater wird die Auferweckungskreativität Gottes zeichenhaft sichtbar. Diese ist die Regel, die auch für heutige Rezipierende neu und real erfahrbar ist, wenn sie sich mit der Figur des Jüngeren identifizieren und dadurch in eine fruchtbare Auseinandersetzung mit ihren bisherigen Erfahrungen treten. Sie können diese Regel verstehen, sobald sie entdeckt haben, dass der Vater es wörtlich meint, wenn er sagt, der Jüngere sei tot gewesen und nun wieder lebendig geworden (denn indem dieser sich beim Vater als Sklave anbieten wollte, also sein Sohnsein aufgegeben hatte, war er ein Toter). In der zornigen Reaktion des Älteren, soweit sie sich damit identifizieren, können die Rezipierenden ein zweites Mal erleben, wie der alte Code des Tun-Ergehen- sowie Leistung-Lohn-Denkens ins Wanken gerät, ja durch die beschwingte Tanzmusik gar ins Lächerliche gezogen wird. Ob sich das Denken des Älteren in Richtung auf den neuen Code des Geliebtseins als Sohn verändern kann, bleibt offen: Die Dynamik des Gleichnisses legt dies nahe, indem der Ältere sich doch noch von der Tanzmusik anstecken und in das neue

Leben des Sohnseins mitreißen lassen könnte, weil ihm aufginge, dass auch er vom Vater nicht weniger als das Leben angeboten bekommt, nachdem er tot gewesen war (*Mittelbegriff*). Doch andererseits wirkt die Tanzmusik auf ihn derart abstossend, dass klar wird: Nur eine totale Kehrtwendung könnte hier etwas verändern. Der abduktive Prozess muss sich also in den Rezipierenden selbst fortsetzen: Sie müssen zu einem eigenen Ergebnis kommen, indem sie das Gleichnis für sich selbst zu Ende denken und erleben. Je nach Lebenssituation und Erfahrungshintergrund wird es ihnen leichter oder schwerer fallen oder aber unmöglich sein, ihren eigenen Code des Leistung-Lohn-Denkens aufzugeben und den neuen des Sohn- und Lebendigseins durch die Liebe zu übernehmen. Dieser Code ist es, der die in diesem Gleichnis wirkende Regel für die Rezipierenden je neu „erfindet“, auf ihr eigenes Leben anwendet und als für dieses verbindlich und entscheidend erkennen lässt: Wer sich mit den beiden Söhnen identifizieren kann, wird, angeleitet durch die kreative Abduktion des Gleichnisses, seinerseits eine kreative Abduktion vollziehen. Und diese ist dann immer wieder *metaabduktiv* in Auseinandersetzung zu bringen mit anderen Vorstellungen menschlicher Lebensgestaltung (1.2.1; 1.3.1; 5.14.3; 5.14.6).

Wenn es heutiger christlicher Kommunikation des Evangeliums darum geht, die kreative Abduktion der ersten Zeugen nachzuvollziehen, wird sie sich v.a. des Denkweges der kreativen Abduktion und des Gestaltungsmittels des Kunstzeichens in Bewegung bedienen.

2.4 Ästhetische Aspekte der Kommunikation des Evangeliums

2.4.1 Die Verlangsamung der Wahrnehmung

Die auf dem Hintergrund des Vertrauten sich abzeichnenden Konturen des Neuen im Evangelium lassen sich nur dank Vertiefung, Erschwerung, Verlängerung und Verlangsamung der Wahrnehmung⁸³ entdecken, indem alle Ebenen der einzelnen Texte untersucht und die verschiedenen Facetten der ambiguitären Botschaft immer wieder mit eigenen Erfahrungen verglichen und in Auseinandersetzung gebracht werden. Keine noch so interessante Information, durch die „klickende

83 „Aleatorische und probabilistische Mechanismen“, die „die Wahrnehmung zu einem für viele Ausgänge offenen Prozess“ machen und sich zusätzlich zur codifizierenden Tätigkeit abspielen, sind u.a. verantwortlich für die Freude am und den Genuss beim Hören eines Musikstückes oder Lesen eines Textes (so Eco, *Das offene Kunstwerk* 135–139, im Anschluss an Jean Piaget).

Maus“ von aussen hereingeholt, könnte die wirklichen Fragen „knacken“, oder auch nur den Weg zu angemessenen Antworten abkürzen.⁸⁴ Allein in der „langsamen“ Suche (die als Suche nach der Textstrategie nichts mit interpretatorischer Beliebigkeit zu tun hat), erschliesst sich ein Sinn, der in einer bestimmten Lebenssituation einleuchtet – in einer nächsten wird er möglicherweise wieder anders aussehen. Das Kunstzeichen hält immer wieder neue Fragen bereit, stellt die menschliche Existenz immer neu in Frage. Seine Textstrategie als „Verstoss gegen die Norm“ von Gottes-, Welt- und Menschenbildern sorgt dafür, dass keines dieser Bilder verabsolutiert wird. Die Rezipierenden werden dazu herausgefordert, auf spielerische Art und Weise mit den verschiedenen Lösungsmöglichkeiten umzugehen, auf den Geschmack und in den Genuss des Suchens zu kommen (wobei die Suche nicht nur um des Ergebnisses willen spannend, sondern als ein offener Prozess für die menschliche Wahrnehmung interessanter ist als ein geschlossener). Denn es braucht „allen Ernst des Spiels und alle Heiterkeit kreativer Aktivität, um der Enge der gesellschaftlich konstruierten und kontrollierten offiziellen Wirklichkeiten“⁸⁵ zu begegnen und ihr die Wirklichkeit des Evangeliums entgegen zu setzen. Nur wo durch solch spielerisches Suchen und Fragen „die jeweilige Wahrheit selbst zum Lachen gebracht wird, bewahren wir uns und andere davor, zu Sklaven unserer Einbildungen zu werden.“⁸⁶ Das Gottesbild als „wandelbare kulturelle Einheit“ verändert sich demnach nicht nur durch gesellschaftliche Gegebenheiten und Sachzwänge; es kann, ja muss ebenso mit poetischen Mitteln erneuert werden, durch die „subversive“ Kraft ästhetischer Sprache, die bestehende Codes verwandelt.⁸⁷ „Jedes Kunstwerk (und damit auch das ‚Verkündigungskunstwerk‘) ist ein ‚Vexierbild‘, nur derart, dass es beim Vexieren bleibt“⁸⁸ und dass das zwischen den offensichtlichen Gestalten des Bildes bzw. in seiner Rätselstruktur verborgene Gesuchte keine zweifelsfrei auszumachenden Konturen zeigt. Die Metaphern des „Vexierbildes“ oder des „Rätsels“ stehen für den Utopiecharakter einer Botschaft und damit für deren

84 Vgl. von Matt, Über die doppelte Notwendigkeit der Kunst 23.

85 Martin, Predigt als „offenes Kunstwerk“ 55.

86 A.a.O. 52, im Anschluss an Umberto Eco.

87 So Bieritz, Umberto Eco 66–69.

88 Grözinger, Praktische Theologie und Ästhetik 66, im Anschluss an Theodor W. Adorno. Vgl. die Beschreibung von Hilde Domins Poesie als ein „Weggleiten des Wirklichen im Moment des Sagens“ (Kaufmann, Mensch 313). Weil Gott ein „offenes Geheimnis“ ist (Eberhard Jüngel), weisen auch die Gleichnisse „Vexierbildcharakter“ auf: Sie sind „offene Rätsel“, die zu verstehen immer neu nötig ist (so Hidemann, Geheimnis und Rätsel 91–93).

Abgrenzung gegenüber Missbräuchen seitens der Rezipierenden, die Verstehen mit Bemächtigung verwechseln, wie auch für die Abgrenzung gegenüber der Behauptung oder Vorspiegelung einer transzendenten, nicht hinterfragbaren Wahrheit.⁸⁹ Dass das Rätsel Rätsel bleibt, ist Zeichen gelungener (ästhetischer) Erfahrung und gelungenen Verstehens, nicht etwa Zeichen eines Kommunikationsabbruchs.⁹⁰ In den Metaphern des „Vexierbildes“ und des „Rätsels“ findet die Theologie eine Brücke zur Ästhetik und einen Zugang zur Kunst, der diese nicht vereinnahmt.⁹¹ Denn für beide gilt: ein zweifelsfreies, „bruchloses Verstehen“ ist nicht möglich, weil die menschliche Existenz nicht bruchlos verläuft, sondern „gefährdet“ und von „Sehnsucht“ erfüllt bleibt.

Die Metaphern des „Vexierbildes“ oder „Rätsels“ bedeuten allerdings nicht, dass die Interpretation des Evangeliums unendliche beliebige Formen annehmen könnte; vielmehr hat die Verkündigung des Evangeliums als Text einen bestimmten „Wortsinn“, d.h. seine Elemente sind in einer gewissen Ordnung und nach bestimmten Regeln verkettet und daher nicht beliebig offen in ihrer Bedeutung. Der Wortsinn der Bibeltexte etwa ist traditionsgeschichtlich begrenzt, während die Kombination der bedeutungsoffenen Musik mit Wortteilen das Hören in bestimmten Richtungen kanalisiert. Es bestehen Kriterien, an denen jede Interpretation zu messen ist.⁹² Das heisst: Die Verkündigung des Evangeliums muss als „Vexierbild mit Textstrategie“ gestaltet werden, die für die Rezipierenden immer erkennbar bleibt.⁹³ Dadurch wiederum entdecken diese den sich aus dem Text erschliessenden Modell-Leser, den vom Text gewünschten idealen Rezipierenden (2.1.2). Dieser hat die Eigenschaft, der Textstrategie treu zu folgen – trotz seiner individuellen Weise, diese für seine Interpretation zu gebrauchen.

89 So Hiddemann, Geheimnis und Rätsel 80–82.

90 A.a.O. 77.

91 A.a.O. 82.90.

92 So Mersch, Umberto Eco 143. Die Textstrategie ermöglicht ein nachträgliches Falsifizieren unzutreffender Interpretationen. Diese Kontrollmöglichkeit zeigt die praktische Nützlichkeit der Semiotik (so a.a.O. 161).

93 Seit Charles S. Peirces relationslogischer Begründung der Semiotik ist klar, dass alle Zeichen, auch die für die Kommunikation des Evangeliums verwendeten, eine triadische Struktur aufweisen; d.h. sie bestehen aus einer dreifachen Beziehung zwischen *materialem Zeichen*, *geistiger Repräsentation*, die das materiale Zeichen in den Rezipierenden je hervorruft sowie der durch das Zeichen selbst geforderten, in ihm *expliziten Bedeutung* oder Sinngebung. Diese triadische Struktur bleibt auch auf der Ebene von ganzen Zeichenkomplexen, wie sie die Kommunikation des Evangeliums darstellt, wirksam. Die Textstrategie basiert demnach auf der Eigenschaft des Zeichens, seine Bedeutung selbst explizit zu machen.

Menschliche Wahrnehmung bzw. Aufschlüsselung von Neuem besteht, neben dem Rückgriff auf Codes als Erfahrungen dessen, was in der Vergangenheit wahrscheinlich war, v.a. in probabilistischen Prozessen, die offen sind für viele mögliche Ausgänge, d.h. in abduktivem Denken als „Entautomatisierung der Anwendung vertrauter Codes.“⁹⁴ *Die Förderung dieser Fähigkeit zur ausgedehnten, verlangsamten und verlängerten Wahrnehmung bzw. Erfahrung von Rätselstrukturen aus der Wort-, Musik- und Bildersprache ist eine dringliche gesellschaftliche Aufgabe, an der sich die Kirche durch entsprechende Gestaltung ihrer Verkündigung, z.B. der Gottesdienste, beteiligen kann.* Denn diese Fähigkeit ist eine Herausforderung gegenüber der Informationsindustrie, die die Illusion erweckt, mit der Zeit alle Fragen, auch die Sinnfrage, schnell und präzise beantworten zu können. Zudem bietet sie ein Gegengewicht gegen den heute grassierenden Fundamentalismus einerseits und gegen die der Gleich-Verfügbarkeit aller Information entsprechende, den Dialog zwischen Menschen erübrigende Beliebigkeit von Meinungen, Weltanschauungen und religiösen Überzeugungen anderseits.⁹⁵ Indem Kunst zum *Verweilen* verleitet, stellt sie uns die Aufgabe, „das, was da sprechen will, hören zu lernen, was bedeutet, ‚sich aus dem alles einebnenden Überhören und Übersehen zu erheben‘, das eine immer reizmächtigere Zivilisation zu verbreiten am Werk ist.“⁹⁶

94 Engemann, Vom Nutzen eines semiotischen Ritardando 175f.178f. Engemann beschreibt hier allerdings das Wertesystem der Rezipierenden nur als *erweiterbar* (im Sinne übercodierter Abduktionen), nicht auch als durch neue Regeln *erneuerbar*.

95 So von Matt, a.a.O. 24. Es ist Umberto Ecos Überzeugung, dass durch die unermüdlich fortgesetzten Verstehensversuche, die das semiotische Denken mit sich bringt, durch die Beschränkung auf das Konkrete, Regionale und Vorläufige den überall lauenden Fundamentalismen und Absolutismen zu begegnen ist (so Mersch, a.a.O. 183.193f).

96 Gadamer, Die Aktualität des Schönen 48. „Ich komme, ich weiss nicht, von wo? Ich bin, ich weiss nicht, was? Ich fahre, ich weiss nicht, wohin? Mich wundert, dass ich so fröhlich bin.“ Zu diesem „namenlosen“ Gedicht schreibt Peter von Matt: „Das Gedicht gibt keine Antwort auf seine Fragen; es ist offen, ohne ‚Information als effiziente Beseitigung des Nichtwissens‘, wie es heute üblich ist in der ‚Worldwideweb‘-Zeit. (Doch diese heutige Beschleunigung aller Informationen führt ebenfalls nicht zu einer guten Antwort, mit der wirklich etwas anzufangen wäre.) Eigentlich ist die Frage des Gedichts ein Skandal, weil sie sich der offiziellen Geschwindigkeit der Zivilisation entzieht. Denn diese bestimmt sonst alles: Wir sind gehetzt, haben keine eigene Geschwindigkeit mehr, demgegenüber will das Gedicht, so wie die Kunst insgesamt es tut, mir *meine eigene persönliche Zeit* zurückgeben, will mich zu einem wahrnehmenden Wesen machen, das denkt, schaut und fühlt zugleich. Das Gedicht, die Kunst allgemein, ist das, was sie *auslöst, zur Erfahrung bringt*. *Kulturelle Erfahrung meint, sich einer Sache zu stellen und in die eigene Zeit einzutreten*. Und die Provokation der Kultur für die technologische Zivilisation besteht darin, dass die durch sie veranlasste Erfahrung nicht beschleunigt werden kann, was schwierig durchzuhalten

2.5 Der pragmatische Aspekt der Kommunikation des Evangeliums

2.5.1 Die Pragmatik der metaphorischen Sprache

Die spannungsvolle kommunikative Relation zwischen Erwartungshorizonten der Rezipierenden und der idiolektstrukturierten Botschaft von Gott, Welt und Mensch, die Neues sagen will (ohne es zu verabsolutieren), ist m.E. auch aus Ingolf U. Dalferths theologisch-hermeneutischen Überlegungen zur Metapher als Grundstruktur theologischen Redens überhaupt herauszulesen: Da die Metaphern als Beispiele offener Kunstzeichen ihre Pointe nur in bestimmten Gebrauchskontexten haben, müsste man diese mit übersetzen. Doch sie lassen sich nicht einfach übersetzen, jedenfalls nicht rein semantisch. *Sie können nur in neuen Gebrauchskontexten durch neue Metaphern ersetzt werden*, die in diesen Situationen das leisten, was jene in einer anderen geleistet haben. Metaphern versuchen (in abduktiver Form) die Wahrnehmung dessen zu formulieren, was Gottes Auferweckungskreativität „hier und

ist, weil hier eine andere Logik, jene der Ungeborgenheit und des Ungewohnten, herrscht. Und doch ist Sinn nur so zu gewinnen: Die Beschleunigung des Informationsflusses kann zwar das Weiter- oder Überleben sichern; doch der Sinn des Weiterlebens ist dadurch nicht zu gewinnen. In der Förderung der Erfahrungsfähigkeit aller durch die kulturelle Langsamkeit besteht die dringendste Kulturförderung angesichts der Tatsache, dass alle Werte beliebig geworden sind (selbst die Menschenwürde ist ja nicht allgemein anerkannt) und wir für den Sinn allein aufkommen müssen. Neben der Arbeit mit dem Ziel der Überlebenssicherung sollte die Sinnsuche die andere Hälfte der Lebensarbeit ausmachen! „Die Zeit der kulturellen Erfahrung lässt uns den Fragen der andern Art begegnen mit unserer ganzen Person, lässt sich uns so sinnenhaft erleben wie ein Gewitter oder einen Tanz oder eine Umarmung. Ob sich diese Fragen nun in Bildern oder Büchern verkörpern, in Klängen oder in Spielen oder in der bewegten Natur – die Antworten, die wir darauf geben, sind immer Nachrichten an uns selbst. Das kann blitzartig und unreflektiert geschehen, allein durch einen Stoss der Freude, der Rührung, des Gelächters, der Erschütterung. Oder es geschieht im langsamen Weiterdenken, in der wiederkehrenden, ruhigen Meditation. Gemeinsam ist allen Formen der Gewinn von Sinn, die Entstehung eines eigentümlichen Wissens über das eigene Woher und Wohin. Das Wort ‚Sinn‘ meint ursprünglich nichts anderes als ‚Weg‘. Es bezeichnet die Strasse, auf der man reist. Sinn gewinnen hiess demnach einst ganz konkret, den Weg ein Stück weit erkennen, den man eingeschlagen oder einzuschlagen hat. Nicht mehr der unhinterfragbare Sinn ist nun interessant, sondern dass der Mensch mitten in allem Nichtwissen Sinn erleben kann, dass also die *ontologische Frage nach dem Sinn in die semiotische Frage nach der Wirkung auf den nach dem Sinn fragenden Menschen gewandelt* wird. Trotz unbeantworteter Fragen setzt sich Fröhlichkeit durch: Die ontologische Frage kann pragmatisch beantwortet werden.“ (So von Matt, Die verdächtige Pracht 321–336. Vgl. Engemann, Vom Nutzen eines semiotischen Ritardando 169–172).

jetzt unableitbar Neues“ schafft. Dies ist ihre jeweilige Textstrategie. Damit metaphorisches Reden auch im heutigen veränderten Lebenskontext möglich ist, müssen jedoch die „Metaphern des Glaubens von einst“ und deren Wahrnehmung des Neuen in Erinnerung gerufen (als Code angeeignet) werden, sodass der „Charakter“ von Gottes Gegenwart, wie er dort erscheint, vertraut wird und daran angeknüpft werden kann.⁹⁷ Dies bedeutet: Die kreative Abduktion der ersten Zeugen als Anfang des theologisch-metaphorischen Denkens im Neuen Testament und damit als Voraussetzung auch der heutigen metaphorischen Rede kann nicht einfach übersetzt, sondern muss durch neue kreative Abduktionen in heutigen Gebrauchskontexten ersetzt werden, in denen sie als „Urbild“ weiterwirkt. Dies sollten auch die drei Beispiele in 2.3.3, 2.3.4 und 2.3.5 veranschaulichen.

2.5.2 Die Arbeit an mentalen Bildern

Die Pragmatik der Kommunikation des Evangeliums ruft nach ästhetischen Überlegungen im Sinn des offenen Kunstzeichens. Denn bei der Frage, wie der Gebrauchskontext der Rezipierenden mit einbezogen werden kann und wie das Evangelium auf diesem Hintergrund „Wissen und Erfahrungen der Hörenden verändert, ihren Horizont öffnet und die Schablonen des Vorhandenen sprengt“, spielen folgende poetische Kriterien eine massgebliche Rolle: „Mut zum Detail“, konkrete sinnliche Sprache, der auch die Struktur der Kommunikation, das „syntaktische und rhetorische Gefüge“ entspricht, sodann „bewusste Abhebung gegen das Konventionelle“, gegen selbstverständliche Seh-, Hör- und Denkgewohnheiten. All dies zielt darauf, die Rezipierenden „zu einer eigenständigen Deutung zu provozieren.“⁹⁸ Dabei wird das Vorwissen der Rezipierenden aktiviert und zugleich von diesen probeweise der konkreten sprachlichen Gestalt zugeordnet, sodass individuelle „konkrete Äusserungsbedeutungen“ entstehen. Letztere können u.U. als Bildungen von neuem Sinn erscheinen, als „neue, unkonventionelle Bilder“ der Welt, als „neue, klärende und befreiende Perspektive.“ Es gilt also für die Autoren und Autorinnen, das Vorwissen der Rezipie-

97 Mit Dalferth, Ohne Ähnlichkeit 4. Der wechselnde Kommunikationsumstand wirkt innovativ auf den Gebrauch eines Kunstzeichens, nicht aber auf seine Struktur. „Wegen der intentionalen, intervenierenden, innovierenden Faktoren des Kommunikationsumstandes“ können Predigende bei gleichem Manuskript nie zweimal dasselbe sagen (so Engemann, Semiotische Homiletik 184f).

98 Hermelink/Müske, Predigt als Arbeit an mentalen Bildern 220. Der folgende Abschnitt bezieht sich auf die Seiten 221–229 dieses Aufsatzes.

renden, basierend auf deren kulturell geprägten und zugleich je individuell gefärbten Erfahrungen der Alltagswirklichkeit (Codes), zu repräsentieren, hervorzurufen und zu bearbeiten. Dies geschieht, indem die Kommunikation des Evangeliums versucht, ihre Sachverhalte „sinnlich“ zu vergegenwärtigen und die Rezipierenden zur bildhaften Organisation ihres Weltwissens, zum „envisioning“ anzuregen. Sie führt den Rezipierenden somit „mentale Modelle“ bestimmter Wirklichkeitsausschnitte vor. Solche mentalen Modelle, aus denen sich das Vorwissen der Rezipierenden zusammensetzt, sind „vage, gleichsam unscharfe Modellszenen“, deren jeweils typische Elemente (Ort und Raum, Zeit, Personen und Rollen, typische Abläufe und Phasen, typische Anlässe und Beweggründe, typische Modi der Durchführung, Möglichkeit eines Vorgangs oder eines Handlungsmittels, typische Details und Objekte) als „Leerstellen“ („slots“) erscheinen, die je der Füllung und Konkretisierung bedürfen. „Eben diese Konventionalisiertheit bei gleichzeitiger Vagheit“ macht die *kommunikative Dynamik* solcher Modelle aus. Auf der Ebene der Syntax bedeutet dies, dass durch bestimmte Sätze und Satzverbindungen „bildhafte Erinnerungen“ ausgelöst werden, die die Gestaltung der mentalen Modelle durch die Rezipierenden anregen und zugleich auch deren Modifizierung durch Konkretisierung, Ergänzung und Veränderung leiten.⁹⁹

Dieses Modifizieren der Modelle ist möglich, weil die Rezipierenden auch Bestandteile des Gehörten, die auf den ersten Blick nicht zu passen scheinen, versuchsweise und im Sinne einer übercodierten Abduktion integrieren. Das Modifizieren kann so weit gehen, dass auch die zentralen Eigenschaften in neuer, ungewohnter Perspektive erscheinen, dass das „ausgelöste Bild gleichsam umschlägt in das Bild eines ganz anderen Sachverhaltes“, und dass das „Modell insgesamt transzendiert wird“, „indem typische Leerstellen ständig auf ungewöhnliche Weise gefüllt“ oder „immer wieder ganz unerwartete Aspekte und damit neue Leerstellen in das bisherige Bild eingeführt“ werden. Die Rezipierenden lassen sich so, angesprochen auf ihr kultu-

99 Hier ist der „Gestaltschliessungszwang“ wirksam, das jeder Zeichenverarbeitung, also auch der Abduktion zugrunde liegende Schlussverfahren, bei dem alle Einzelwahrnehmungen in einen Zusammenhang untereinander gebracht, also sofort als Teil einer Gestalt verstanden werden. Anders gesagt: Die bedeutsam erscheinenden Elemente und Strukturen eines Textes werden als „partes pro toto“ eines kulturell verfügbaren mentalen Modells mit seinen typischen Zügen aufgefasst und seine Leerstellen mit den im Gehörten enthaltenen Elementen zu füllen gesucht (so Hermelink/Müske, a.a.O. 228). Unter Abduktion verstehen Hermelink/Müske die kreative Interpretation einzelner Zeichen als Fälle einer bestimmten Regel und damit die versuchsweise Zuordnung zueinander; sie haben also nur deren übercodierte Variante im Blick (ebd.).

rell modelliertes, codifiziertes Vorwissen, zur Transzendierung des bisherigen, auf diesem Vorwissen basierenden mentalen Modells und damit zur individuellen Entwicklung eines „neuen Bildes der Welt“, des Bildes „eines ganz anderen Wirklichkeitszusammenhangs“ auffordern.¹⁰⁰ Dies kommt einer kreativen Abduktion gleich.

Das Evangelium macht sich selbst und die Welt zusammen zu einem offenen Kunstzeichen, und das offene Kunstzeichen entspricht einer Wirkung des Evangeliums (2.2.2). Dieser Satz veranschaulicht die „Entsprechungen zwischen Struktur und Wirkung“ von Kunstzeichen und der Kommunikation des Evangeliums.¹⁰¹

Wie jetzt im folgenden Kapitel zu zeigen ist, trifft der Satz auch für neuere, autonom sein wollende Kunstzeichen zu.

2.6 Die Kommunikation des Evangeliums verdankt sich der Kunst der Aneignung

2.6.1 Autonome Kunst und Rezeption¹⁰²

In neueren Kunstzeichen zeigen sich die Folgen der *Autonomiebestrebung der Kunst des 20. Jahrhunderts*, die mit der Absage an den Gegenstandsbezug in der Malerei und jener an die Tonalität in der Musik¹⁰³,

100 Eine Differenzierung des abduktiven Denkens durch die Unterscheidung von übercodierter und kreativer Abduktion nehmen Hermelink/Müske nicht vor.

101 Der zweite Satzteil dieser Aussage Gabriel Marcel Martins (ders., Predigt als „offenes Kunstwerk“ 52) stimmt auch aus der Sicht der autonom sein wollenden Kunst, will diese also nicht theologisch vereinnahmen.

102 Die folgenden Gedanken lehnen sich an Erne, *Die Kunst der Aneignung* 149–156 an. Thomas Erne legt den Schwerpunkt, seiner Zeit entsprechend, auf die Rezeptionsästhetik und damit auf das Problem einer gelingenden Rezeption sowie auf dasjenige des Modell-Lesers.

103 Eco bemerkt zu Schönbergs „Ein Überlebender aus Warschau“, dass es nicht möglich ist, neuen Wein in alte Schläuche zu füllen, dass also die Absage an die Tonalität durch Schönberg damit zusammenhing, dass seine neue Aussage (die Entrüstung über die nazistische Barbarei) nur durch eine neue Form, „eine Revolution der Beziehungen“ auf der Formebene, verständlich gemacht werden konnte. Denn in der Form, im Gestaltungsmodus, ist der eigentliche Inhalt verarbeitet (so ders., *Das offene Kunstwerk* 269.271). Schönbergs Absage an das alte Gesetz der Tonalität und seine Entdeckung des neuen Gesetzes der Gleichwertigkeit aller 12 Töne des diatonischen Systems gleicht einer kreativen Abduktion. Sie könnte durch die kreative Verarbeitung der Theodizee-Frage nach Auschwitz angeregt worden sein, etwa durch die Antwort der inkarnatorischen Theologie, die besagt, dass Gottes Wirken in der Geschichte oft nicht auszumachen ist, so wie das Gesicht des Gekreuzigten sich nicht von den Gesichtern der unter dem Krieg leidenden Menschen unterscheidet.

als Bruch mit der „Satzarchitektur der grossen musikalischen Klassik“ bzw. der Entwicklung eines neuen Vokabulars von Harmonie und Dissonanz begann und sich auch in der Dichtung im Vordringen „an die Grenze des bedeutungshaft Verständlichen“ sowie im „Verstummen im Unsagbaren“¹⁰⁴ zeigte. Diese Autonomiebestrebung wandte sich gegen die Kunstaneignung durch Philosophie und Theologie in der bisherigen definitiven Ästhetik.

Jedes Kunstzeichen möchte nun seinen *eigenen Stil* haben, sich nicht in einem Fundament des Allgemeinen absichern, sondern „freihändig“ sein. Dadurch verflüchtigt sich der Werkbegriff: An die Stelle von „Werken“, die Allgemeingültiges aussagen wollen, treten interaktive Experimente, Installationen, Mobiles, Happenings, Formen, die bewusst dem Verfall ausgesetzt werden, flüchtige Videokunst oder in der Musik Stücke, die aus frei kombinierbaren Teilen bestehen bzw. Platz für Improvisation offenlassen.¹⁰⁵ *Nicht nur der Werkbegriff, sondern auch die Frage: „Was ist Kunst?“ wird durch solche autonom sein wollende Kunst ad absurdum geführt.*

Die Kunst versucht, einen eigenen philosophischen Ansatz zu etablieren, indem sie bestrebt ist, das andere der Vernunft, die Aporie, *vor dem Zugriff durch Begrifflichkeit zu bewahren*; sie möchte die Phänomene, „die in der Masse verschwinden wie sie begriffen werden“¹⁰⁶, schützen. Die Kunsterfahrung, also die *Rezeption*, rückt ins Zentrum der Kunsttheorie. Doch besteht die Gefahr, dass die Kunst dadurch ihre Autonomie verliert und etwas, das eigenständig sein wollte, nun von der Erfahrung der Rezipierenden abhängig wird (1.3.1). Daher stellt sich die Frage der *Angemessenheit der ästhetischen Haltung* sowie die Frage nach *Kriterien für eine angemessene Wahrnehmung*, worauf im folgenden Kapitel eingegangen werden wird.

det. Daher kann eine Musik, in der es ein ständig und hörbar wirkendes Ordnungsprinzip wie das der tonalen Hierarchie gibt, der Welt nach Auschwitz nicht mehr gerecht werden; das Tonalitätsgesetz muss im Gegenteil die inkarnatorische Wende mitvollziehen und sich an die „Gleichgültigkeit“ aller Töne entäussern. Die Musik wird so zur Darstellung des „in, mit und unter den Bedingungen der Welt“ wirkenden und oft nicht hörbaren Evangeliums. Ein Beispiel ist die kompositorische Verflechtung der leisen Melodie des „Schema Israel“ mit der lauten Umgebung in „Ein Überlebender aus Warschau“ (1.2.4).

104 Gadamer, Die Aktualität des Schönen 10f.

105 Anstelle des Begriffs „Werk“ schlägt Hans Georg Gadamer daher den Begriff „Gebilde“ vor (ders., Die Aktualität des Schönen 44), weil er Kunst (im Anschluss an Heidegger) nicht mehr als Sinnträger, Offenlegung von Sinn oder Bedeutung verstehen kann, sondern sie im Horizont der Endlichkeit des Menschen ansiedelt, als „Verhüllung“, „Bergung von Sinn ins Feste des Gebildes“, damit dieser nicht „versickert“, „verfließt“ (a.a.O. 45).

106 Erne, Die Kunst der Aneignung 152.

2.6.2 Religiöse Aneignung und ästhetische Erfahrung

Martin Luthers Einsicht, dass über die Wahrheit der Bilder deren *Gebrauch* entscheidet, kann zumindest in der Ästhetik als Beginn der Moderne angesehen werden: Kunst will nicht mehr objektiv, der Erfahrung vorgeordnet sein, sondern „Kunst wird zu dem, was sie ist, in dem, wie sie erfahren wird.“¹⁰⁷ Auch wenn das Christentum und die neue Kunst auf den ersten Blick zwei verschiedene Welten sind, die einander im Gefolge der Tradition des Bilderverbots und der Aburteilung der Sinnlichkeit als Uneigentlichkeit immer mehr entfremdet wurden, gibt es einen Berührungspunkt durch das gemeinsame Anliegen der Rezeption:

Rezeption und Rezeptivität waren in der Theologie schon immer ein Thema¹⁰⁸; sie wurden dort Glaube genannt. Glaube ist die „selbsthafte Aneignung, als Form der wesentlichen Beteiligung des Subjekts am Glaubensvollzug“, an der „fides qua creditur.“ Dies meint: Glauben ist „Aneignung der Bedingung von Aneignung.“¹⁰⁹ Wenn eine Verhältnisbestimmung möglich sein soll zwischen christlichem Glauben und autonomer ästhetischer Erfahrung, wie sie die moderne Kunsttheorie fordert, dient die *Freiheit des Glaubens als Brücke* zwischen beiden: Glaube als „Aneignung der Bedingung von Aneignung muss als Akt der Freiheit und nicht etwa als heteronomer Akt eines göttlichen Offenbarungshandelns gedacht werden können.“¹¹⁰ Statt also das Bild des Gekreuzigten als Postulat einer abstrakten Souveränität Gottes zu missverstehen, kann es dazu dienen, *endliche Freiheit im Umgang mit der endlichen Welt* zu ermöglichen. Der Glaube ist vorzustellen als ein Fer-

107 A.a.O. 153. Für Kierkegaard liefert der Glaube das Modell dafür, dass die Haltung über die Erfahrung und die Rezeption über den Inhalt entscheidet: „Es gibt nur einen einzigen Beweis dafür, dass das Ewige da ist: den Glauben daran“ (ebd).

108 Auch für Kurt Marti ist Rezeptivität die Voraussetzung für die Verkündigung des Evangeliums: Vor allem Reden gilt es, auf das vorgängige Reden von Gott zu hören; die wahre Rede von Gott beschreibt diesen als den *fremden* Gott und sieht menschliches Leben in Analogie zu Gott, sofern sich darin „Fremdes“ ereignet. Doch weil Gott fremd ist, können wir eigentlich gar nicht von ihm reden, sondern ihn nur im Gebet darum bitten, dass wir ihn hören (so ders., O Gott 12.16.20.25). Hören ist für Marti die „Grundform der Zärtlichkeit“ (a.a.O. 28) und damit die Grundform „unserer Zuwendung zueinander und zu aller Kreatur“ (a.a.O. 30).

109 Erne, a.a.O. 157.

110 A.a.O. 158. Vordenker dieser Überlegungen zur Aneignung war Sören Kierkegaard, der deswegen nicht nur als Vater des Existentialismus angesehen werden muss, sondern ebenfalls als Vater der Moderne: Kierkegaard versuchte, die romantische Lebenskunst ethisch-religiös zu transformieren, die Koppelung von religiöser Aneignung und ästhetischer Erfahrung inkarnatorisch zu denken bzw. das Rezeptionsproblem christologisch zuzuspitzen.

ment, welches die Welterfahrung durchdringen und vollenden will, indem er *alle weltlichen Bilder im letzten Bild des auferweckten Gekreuzigten aufhebt* – gerade auch die Bilder, die sich die Rezipierenden von einem Kunstzeichen machen. Und mit ihren Bildern werden die Rezipierenden selbst vor dem Bild des Christus, dem Spiegel der Liebe, „umgewendet“, d.h. auf eine Auseinandersetzung mit sich selbst zurückgeworfen: Ihr Anteil am Zustandekommen ästhetischer Inhalte, ausgelöst durch ein Kunstzeichen, also ihre ästhetische Haltung, wird selbst als Inhalt gegenwärtig. Dies ist die rezeptionsästhetische Variante der soteriologischen Pointe der Christologie: Das *christologische Paradox* des „vere deus – vere homo“ (4.2.1) ist der *Anstoss, die eigene Rezeptivität zu ergreifen*. Und diese Rezeptivität ist zu verstehen als eine „freie Hervorbringung“ der „subjektiven Vertiefung weltlicher Erfahrung.“¹¹¹

2.6.3 Die autonome Kunst der Aneignung

Es lässt sich eine strukturelle Beziehung zwischen Theologie und Kunst ausmachen: Theologie ermöglicht „die Autonomie der Kunst am Orte ihrer subjektiven Aneignung“¹¹² – gegen die Objektivierung und Verdinglichung der Welt. Aufgabe der Kirche ist es also nicht, eine neue christliche Kunst zu begründen, indem sie etwa solche Kompositionen für die Kirche förderte, die christliche Elemente aufnehmen (denn auch wenn zeitgenössische Kunst christliche Symbole aufnimmt, und dies tut sie nicht selten, will sie autonom bleiben). Stattdessen wäre es wichtig, sich des *christologischen Beitrags zur Kunstrezeption* bewusst zu werden, der in der „Kunst der Aneignung“ besteht und die „Haltung der Offenheit“ bzw. „des Mutes zur Selbstentäußerung an die widerständigen Phänomene“ entstehen lässt. Eine solche Haltung entspringt der Freiheit der Nachfolge, der „autonomen“ kreativen Aneignung des Weges Jesu Christi als Entdeckung eines eigenen individuellen Weges. Wahrheit ist Christus, weil er niemanden an sich bindet, niemanden verdinglicht, sondern sich selbst zurücknimmt und uns dadurch unseren eigenen Weg gehen lässt – als Nachfolge, nicht als Nachahmung, und *Erlösung schaffend durch ein Leben als Kunst der Aneignung, als christologisch angeleitete Lebenskunst*. Dies ist eine „Haltung, die die Kunst als freie Hervorbringung im eigenen Lebensvollzug vollendet.“¹¹³ So gese-

111 A.a.O. 161f.

112 A.a.O. 161.

113 Ebd. Hermelink/Müske greifen im Vergleich zu Ernes Ausführungen die Autonomie des Kunstzeichens und der Rezeptivität betreffend zu kurz, wenn sie sagen, dass die Kommunikation des Evangeliums nicht die Form eines autonomen Kunstzeichens

hen war die kreative Abduktion der ersten Zeugen nichts anderes als die im Spiegel des Liebesgeschehens von Kreuz und Auferweckung entdeckte Auferweckungskreativität Gottes (*Mittelbegriff*), die zur *Regel* führte, dass Gott einer ist, der seine Kreativität immer wieder geltend macht und durch sie das jeweilige Leben der einzelnen Rezipierenden erneuert (*Fälle*). Dies ermöglichte dann die Schlussfolgerung auf das *Ergebnis*, dass Gottes Kreativität Tote auferweckt und neues Leben ermöglicht.

Diesem Beitrag der Theologie an die Kunst entspricht ein Strukturmerkmal moderner Kunst: Die *Selbstanschauung von Rezeptivität* bzw. die Aneignung der Bedingung von Aneignung (Rezeption) wird in heutigen Kunstzeichen explizit zum Thema gemacht: Diese wollen die Rezipierenden zur Auseinandersetzung herausfordern, indem sie Fragen wie folgende hervorrufen: Wer bin ich? Was sehe ich? Was hat mein Leben für eine Richtung, was für einen Sinn? (3.11.1; 3.11.2).

2.6.4 Verkündigungskunst und Lebenskunst

Das Modell des offenen Kunstzeichens mit dem Denkweg der kreativen Abduktion, basierend auf der kreativen Abduktion der ersten Zeugen als Rezeption des Inkarnationsgeschehens ist also ein Modell für die Kommunikation bzw. Rezeption des Evangeliums und damit für die Gestaltung von Gottesdiensten oder anderen Gestalten kirchlichen

haben könne, weil ein solches „völlig unabhängig von der konkreten Situation“ seiner Rezipierenden wirke und auch seine „ästhetische Kraft im wesentlichen nicht an seine ursprüngliche Entstehungssituation gebunden“ sei (so dies., Predigt als Arbeit mit mentalen Bildern 239). Eine völlige Unabhängigkeit des Kunstzeichens von der Situation der Rezipierenden kann es wegen der Analogie zwischen der Autonomie des ersteren und derjenigen der theologisch begründeten rezeptiven Haltung nicht geben, weil jene überhaupt erst aufgrund dieser möglich ist: Gerade erst dank der Kunst der Aneignung als Haltung der Offenheit und als kreativer Akt der Rezipierenden kann ein Kunstzeichen in seiner Autonomie zur Wirkung kommen. Die Forderung von Hermelink/Müske, wonach die „poetische Dimension der Predigtarbeit“ dem „theologisch-ethischen Kriterium“ zu unterwerfen sei, welches besagt, dass die Lebenswelt der Rezipierenden im „Licht der Christusverheissung“ „auf neue und befreiende Weise“ zur Sprache kommen müsse (ebd.), reißt eine unnötige Kluft auf zwischen autonomer Kunst und Kommunikation des Evangeliums: Dieser Forderung nach einem (inhaltlich zwar richtigen, aber abstrakten) theologisch-ethischen Korrektiv gegenüber der Autonomie eines Kunstzeichens fehlt der Blick für die rezeptionsästhetische und theologische Tiefendimension der Beziehung zwischen Kunstzeichen und Rezipierenden, wie Erne sie beschreibt, sowie für die Freiheit des Evangeliums, sich und die Welt zu einem offenen Kunstzeichen zu machen (2.3.2, Anm. 78).

Lebens; es ist ein Modell für den „Lebensstil“ der christlichen Freiheit. In der Abduktionsbewegung der Glaubensrezeptivität werden das Inkarnationsgeschehen und das individuelle Leben miteinander in Beziehung gesetzt und die Diastase des eschatologischen Vorbehalts genauso überwunden wie der Synergismus.

Das autonome Kunstzeichen, das die Selbstanschauung von Rezeptivität thematisiert und damit in seiner Struktur dem theologischen Rezeptionsbegriff ähnlich ist, kann die Glaubensrezeption darauf aufmerksam machen, dass die Rezeption des Evangeliums in die *Freiheit der Rezeptivität als Lebenshaltung, als Lebenskunst*, führen kann. Das Evangelium, will es diese Rezeptivität als Lebenskunst auslösen, müsste daher mit Vorteil in der Gestalt autonomer Kunstzeichen, „Verkündigungskunstzeichen“, kommuniziert werden. Gleichzeitig können offene bzw. autonome Kunstzeichen, die im Kraftfeld der Kommunikation des Evangeliums stehen, auf die Kunst des Verstehens seitens der Rezipierenden, das heisst auf die *Glaubensrezeptivität* zählen. Glaube als Aneignung der Bedingung von Aneignung ist die Ermöglichung freier Rezeption. Diese ist bereit, widerständige Aussagen wahrzunehmen, *ja sich selbst und alle Welterfahrung aufs Spiel zu setzen sowie in der Kunst das andere ihrer selbst zu achten*.

2.6.5 Die Freiheit des abduktiven Hörens (Überleitung)

Wie in Kapitel 3 gezeigt wird, ist die Freiheit, durch den Nachvollzug der kreativen Abduktion der ersten Zeugen sich selbst und alle Welterfahrung aufs Spiel zu setzen, für das Hören von Musik und das Wahrnehmen von Kunst allgemein grundlegend. Das freie, abduktive Hören wird daher auch als geeignete Form der Rezeption zeitgenössischer Musik beschrieben (3.12) bzw. bei Kompositionen, die das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache thematisieren, bestimmend sein (5.12.5; 5.12.6). Die Freiheit christlicher Rezeptivität, sich selbst und alle Welterfahrung aufs Spiel zu setzen, führt zum Verständnis des Gottesdienstes als „Spielraum der Freiheit“, das in Kapitel 4 zur Sprache kommen soll.

3. Die ästhetische Bedeutung von Musik

3.1 Semiotik und integrative Ästhetik

Semiotik ist die Wissenschaft, die sich seit Charles S. Peirce auf die Beziehungen zwischen Zeichen und ihren gegenständlichen oder ideellen Objekten einerseits sowie zwischen Zeichen und Rezipierenden andererseits konzentriert, also mit einem relationalen Zeichenbegriff arbeitet und die unendliche Semiose als unendliche Zuordnung von Signifikaten zu Signifikanten zu ihrem Thema hat.

Dadurch ist Semiotik besser als die Ästhetik selbst imstande, das *Entstehen der ästhetischen Bedeutung* zu erklären. Sie kann zeigen, inwiefern Wörter nicht nur kommunikative, sondern ebenfalls ästhetische Bedeutung haben, indem sie den *Unterschied zwischen einem realen Gegenstand* (etwa einem Baum) *und einer kunstvollen Darstellung dieses Gegenstandes sichtbar* macht.¹ Und sie beschreibt das Entstehen ästhetischer Bedeutung als dynamischen, interagierenden Prozess, als *hierarchiefreie Wechselwirkung* zwischen materiellem Zeichen, ästhetischer Intention, die mehr ist als die Intention empirischer Autoren oder Autorinnen (2.1.2) und konstitutivem Bewusstsein von Rezipierenden.² Damit berücksichtigt sie alle Decodierungsebenen *gleichberechtigt* und dient einer integrativen Ästhetik.³

1 Mit Faltn, Bedeutung 23.31f. Für Wilfried Gruhn findet der Prozess der Bedeutungsbildung dann die besten Bedingungen, wenn das ästhetische Werkzeug v.a. syntaktisch ausgerichtet ist und das semiotische Werkzeug den Aspekt der Pragmatik profiliert (so ders., Wahrnehmen und Verstehen 84).

2 Mit Faltn, a.a.O. 8.

3 A.a.O. 44.

3.2 Wirkungen von Musik

3.2.1 Die Bedeutung des Hörens und der Musik für die menschliche Entwicklung

Bereits wenige Tage nach der Befruchtung beginnt der Embryo Ohransätze auszubilden, und nach viereinhalb Monaten ist die Cochlea, das eigentliche Hör-Organ, fertig entwickelt. Alles bezieht das Kind noch von der Mutter, aber ein Ohr will es selbst haben. „Da entwickelt sich also ein kleines Wesen, dem dies in den ersten Monaten seiner Existenz das allerwichtigste ist: Selber hören zu können! Ganz und gar Ohr zu sein!“⁴ Das Ohr wird das spätere Sehen als ständiger Hintergrund begleiten und mitbestimmen.

Im Gottesdienst kommt dem Hören eine zentrale Bedeutung zu: Wer das Wort Gottes als Wort der Liebe hört und dadurch das Bild des auferweckten Gekreuzigten für sich wirksam werden lassen kann, wird *frei, die Welt im Nachvollzug der kreativen Abduktion der ersten Zeugen kreativ-abduktiv neu zu erfahren*. Dieses befreite und befreiende Hören

4 Berendt, Das Dritte Ohr 69. Für Joachim-Ernst Berendt ist dies ein Grund, weshalb der durch die einseitige Konzentration auf das Auge und das räumliche Denken seiner selbst und der Fülle des Seins entfremdete moderne Mensch sich neu auf das Hören als ureigenste Fähigkeit (statt nur als Zulieferdienst für das Auge) besinnen muss. Als Fähigkeit, sich und die Welt in ihrer *verborgenen* Fülle und Harmonie neu wahrzunehmen, d.h. *durchzuhören durch die Offensichtlichkeit des Harmonischen hindurch*, statt sie künstlich dort hineinzuhören, wo sie noch nicht hör- und fühlbar ist. Ein Hören, das Fülle und Harmonie durch die chaotische Welt hindurch hört, geht letztlich in das Lob Gottes über. Auch jetzt schon, wo die Harmonie Gottes noch nicht entborgen ist, soll das Lob schon gesungen und die Einheit aller in der Feier des Lebens beschworen werden. Denn letztlich gibt es neben dieser Harmonie kein Chaos als Feind zu fürchten; Chaos ist lediglich Ordnung, die noch nicht durchschaut wurde. Gott als Ordnung und Harmonie zu finden ist für Berendt dann auch eine gesellschaftliche und politische Aufgabe, ohne deren Lösung menschliches Sein keine Erfüllung finden kann. „Wenn wir diese Aufgabe erfüllen, *ge-horchen* wir. ... Wenn wir sie nicht erfüllen, dann *hören* wir *auf*.“ (A.a.O. 380–382) In seiner Hoffnung, das Heil des Menschen und der Welt vom immer besseren Hören abhängig zu machen, entfernt sich Berendt (Sohn eines Pfarrers der bekennenden Kirche) vom christlichen Glauben: Anstelle der Erlösung durch Jesus Christus tritt die Selbsterlösung. Anstelle der Einsicht in die Vielfalt des Lebens und die Individualität seiner Formen dank des Beziehungsreichtums des dreieinigen Gottes steht die Einsicht in eine letzte uniforme Einheit. Anstelle des offenen Weges der Schöpfung, auf dem immer wieder Neues werden kann, gibt es eigentlich nichts Neues, keine Neuschöpfung: Alles Leben ist blosse „Emanation“ (Deduktion) aus der Grundidee des Kosmos als ewiger Ordnung. Der spannende, Denk- und Hörweg der kreativen Abduktion (2.2) wird nicht beschritten. Die Qualität von Berendts Buch besteht andererseits in der Beschreibung vieler aufschlussreicher Hörerfahrungen, die das Phänomen des Hörens erhellen helfen.

lässt den Klang der Welt neu wahrnehmen, verändert die Sicht auf die Welt und lässt sie in neuem Licht erscheinen. Der Klang der Welt äussert sich auch in der Musik. Thema dieses Kapitels wird es sein, das Hören von Musik zu analysieren und zu fragen, wie Musik ein erneuertes, kreativ-abduktives Hören provozieren kann.

In der neueren Entwicklungspsychologie sowie in der Musiktherapie gibt es die Hypothese von *Parallelen zwischen der Entwicklung des Menschen und der Entstehung von Musik und Sprache*: Es besteht ein Zusammenhang zwischen dem Phänomen *Klang* und der symbiotischen Verschmelzung von Mutter und Kind, zwischen dem *Rhythmus* und der zeitlich-räumlichen Orientierung, zwischen der *Melodie* und der menschlichen Sprach- und Ausdrucksentwicklung, zwischen dem Element der *Dynamik* und den Trotz- und Autonomiebestrebungen sowie zwischen der *Form* und Identitäts- bzw. Integritätsschritten.⁵ Die fünf Komponenten Klang, Rhythmus, Melodie, Dynamik und Form konstituieren die Musik- und ebenso die Wortsprache. Zwischen ihnen bestehen fließende Übergänge. Bei der Gestaltung von Melodien und Liedern etwa wirken Klang, Rhythmus, Dynamik und Form eng zusammen.⁶ Dieses Ganze der Musik zu erfassen, wie es in der Rezeption, der Improvisation und der Interpretation angestrebt wird (3.8; 3.9), meint jedoch immer mehr, als das Zusammenwirken dieser Teile zu beobachten: Es kommen (entstehungs-)geschichtliche und gesellschaftliche Gegebenheiten sowie Komponenten individueller Entwicklung der Komponierenden, Spielenden und Hörenden hinzu.

- Das (archaische) Umfeld des Neugeborenen ist eine *dynamisch-klangliche* Empfindungswelt, eine Welt des Affekts und der wechselnden Spannungszustände: Gefühle von Stärke und Ohnmacht, die Energien von Trotz und Autonomie, die Sprache des Schreies zwischen Lust und Schmerz, Willensimpulse von Vorlieben und Abneigungen.
- Zwischen dem 3. und 8. Monat tritt der Puls und Herzschlag als *rhythmisches* Element hinzu: Er gibt das Gefühl der Kontinuität im Fluss der Ereignisse, die Erfahrung der Geschichtlichkeit des Selbst, räumlich-zeitliche Orientierung als Voraussetzung für spätere differenziertere Selbstempfindungen sowie für das Verhältnis von Selbst und Umwelt.
- Zudem manifestiert sich *Form* in der Empfindung, ein vollständiges körperliches Ganzes zu sein. Das rhythmisch formende Selbst beginnt die chaotischen Verschmelzungszustände strukturierend auf-

5 So Hegi, Übergänge 47f.

6 A.a.O. 52.

zulösen und macht den Schritt vom inneren, räumlichen (von Klang und Dynamik geprägten) zum zeitlichen Empfinden. Gleichzeitig verstärken die Bereiche von Form und Dynamik jene von Rhythmus und Klang immer wieder.

- Zwischen dem 8. und 16. Monat entwickelt sich das Bewusstsein des Unterschiedes zwischen eigenen und anderen Gefühlen: Mitten in die Harmonie des gemeinsamen Erlebens affektiver Zustände tritt das persönliche Lied wie eine Selbst-Gestaltung. Mit dem Lallen und ersten Singen des Säuglings ist die *Melodie* als Gestalterin von Sprachbewegungen und -betonungen, von symbolischem Sprach-Ausdruck geboren.⁷ „Die Entstehung von Sprache beim Kind taucht aus einem melodisch-motivischen und rhythmisierenden Lauthintergrund auf. Die Gestaltung von thematischen Atembögen und Sequenzen folgen derselben Mitteilungsrhythmik wie die sich formende Sprache.“⁸ Zu den beiden archaischen Elementen, der „einschwingenden“ Komponente des Klanges und der strukturierend-handelnden des Rhythmus, tritt also das Gestaltungselement der Melodie hinzu. Damit ist das rhythmisch-melodische, „verbale Selbst“ aus dem Zustand des Eingebettetseins in den Klang herausgetreten.
- Durch die Sprache kann das Kind im Alter von 15 bis 18 Monaten sein persönliches Welt-Erleben mit anderen teilen und gemeinsame Nähe, Einsamkeit, Angst, Ehrfurcht, Liebe usw. erfahren. Und „auch Melodien erzählen die Geschichten des Selbst in der Gemeinschaft.“⁹ Zur Komponente der Form gehört die Fähigkeit der

7 So Hegi, a.a.O. 48f.

8 A.a.O. 50. Joachim-Ernst Berendt bringt die Entstehung der Sprache mit der Hörfähigkeit in Zusammenhang: „Es könne sehr wohl sein, dass die Evolution die auditiven Fähigkeiten deshalb gefördert hat, damit der Mensch Sprache schuf.“ „Es ist im Sinne der Evolution, dass wir das, was wir hören, auch selbst machen können. Wir können die Stille, die uns umgibt, selbst erfüllen: mit Worten, Lachen, Weinen, Singen“ (ders., *Das Dritte Ohr* 294). Berendt sieht darin die Überlegenheit des Gehörsinns gegenüber dem Sehen, denn das Dunkel um uns können wir nicht erhellen, sondern die Lichtquelle ist immer ausserhalb von uns. Berendt folgert daraus, dass der Sehsinn stärker nach aussen und der Hörsinn ebenso stark nach innen führe: „Hören war früher da als Sprechen und heisst deshalb zwangsläufig immer auch: nach innen hören“ (ebd.). Dies scheint mir jedoch eine einseitige Folgerung, die die Angewiesenheit des Hörens auf das gute Wort von Mitmenschen, ja das Sich-Entäussern an das Wort Gottes ausblendet. U.a. zeigt sich dies auch bei der Darstellung der Improvisation, wo es Berendt mehr darum zu gehen scheint, das Eigene und Wiedergefundene, aus dem Urklang des Kosmos Geschöpfte und Verinnerlichte, ausdrücken zu können, als sich von Mitspielerinnen und Mitspielern etwas gegenüber dem Eigenen Neues sagen und dadurch verändern zu lassen (4.3.3).

9 Hegi, ebd.

Abgrenzung, die Fähigkeit zu Wandlungen, das Erleben von Identität sowie das Bewusstsein für Regeln und Normen. Gemeinsam mit der Komponente der Dynamik helfen die Elemente des Bereichs der Form, Spannungen zwischen Realität und Fantasie, zwischen Eindrücken und Ausdruck zu integrieren. Dynamische und Form-Komponente werden verdichtet durch die Bereiche des Klangs und des Rhythmus. Sie ermöglichen schon im Kindesalter die Bewältigung der kollektiven sozialen Existenz mit ihren Widersprüchen, Konflikten und Ungerechtigkeiten in Form von realitätsbezogenen Anpassungen. Dazu gehört z.B. auch das Differenzieren zwischen (begrifflicher) Konkretisierung der Sprache und (offener) Symbolik der Musik.

In ihren Grundstrukturen ist mit ca. 18 Monaten die Empfindungsfähigkeit des Kindes und damit auch die Fähigkeit musikalischen Erlebens entwickelt. Die Komponenten Klang, Rhythmus, Melodie, Dynamik und Form tragen in ihrem Zusammenspiel jedoch ein Leben lang zur Komposition des Selbst bei, sind ständige Entwicklungsthemen. Ihnen ist es zu verdanken, dass Musik ausgleichend, ergänzend, erfüllend, entlastend und manchmal heilend wirken kann und dass der Vorrat an musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten sich nie erschöpft; es wird also immer wieder neue Musik gehört, improvisiert und komponiert.¹⁰

Das Hören und Erleben, das auf den musikalischen Komponenten aufbaut, wäre idealerweise eines, bei dem das klanglich-dynamische Empfinden aus der Zeit der Symbiose mit der Mutter die Anregungen zur Identitäts- und Integritätsentwicklung seitens der rhythmisch-formenden Elemente in der Musik nicht behindern. Und ein weiteres Ideal wäre es, wenn das Hören zu eigenen Liedgestalten, zu authentischem Ausdruck des eigenen Selbst führen könnte.

10 A.a.O. 48.50–52.

3.2.2 Die Vielschichtigkeit musikalischer Wirkung

Musikhören basiert auf verschiedenen Codes, die sich unterschiedliche Menschen als Hörerwartungen und Hörmodelle angeeignet haben.¹¹ Dabei erscheint es als erwiesen, dass die Offenheit und Vieldeutigkeit der Musiksprache den menschlichen Gefühlen mehr entspricht als die Wortsprache und jene sehr unmittelbar auszudrücken vermag (3.8.4).¹² Die musikalischen Komponenten Dynamik und Klang sind Gefühlsqualitäten bzw. Vitalitätsaffekte, die, wachsend, abklingend, berstend, explosionsartig, verblassend, sich hinziehend oder flüchtig, Erlebnisqualitäten darstellen, die für den Säugling von grosser Bedeutung waren.¹³ Nicht zu unrecht wird daher Musik als Sprache des Unbewussten bezeichnet, deren Ursprung der Schrei des Ungeborenen ist. Sie eröffnet Rezipierenden einerseits die Regression auf einen lustvoll erlebten frühkindlich-narzisstischen Zustand ozeanischer Lustgefühle – viele Popmusik wirkt durch ihre weichen Melodien und jede Dissonanz vermeidenden harmonischen Klänge auf diese Weise – und weckt andererseits in ihnen durch das Anklingenlassen erfahrener Frustration, Ohnmacht oder Schmerz Machtträume, anarchistische Sehnsüchte oder Aggressivität, wie sie etwa im Rock oder Rap zu finden sind. Die dynamisch-klangliche Empfindungswelt mit ihren beiden Polen der Lust und des Schmerzes kann mythologisch ausgedrückt werden durch die berückenden Melodien des Pan und den Rausch der Mänaden.¹⁴

Doch den mit der Mutter-Kind-Verschmelzung verbundenen panischen und mänadischen Affekten macht die Komponente des Rhythmus als Voraussetzung für differenzierte Selbstempfindungen und die Abgrenzung zwischen Selbst und Mitwelt schon bald Konkurrenz. Hinzu kommt ebenfalls die Komponente der Melodie als Abgrenzung des eigenen Ausdrucks gegenüber anderen Signalen: „In die konfluente Grenzenlosigkeit eines Klangs tritt das persönliche Lied wie eine Selbst-Gestaltung.“¹⁵ Das eigene Lied des lallenden und singenden Kindes als Abwehr der Furcht einflössenden Chaos der Aussenwelt-Geräusche findet sein mythologisches Symbol im Gesang des Orpheus, der die wilden Tiere zähmte.¹⁶ Und mit seinem Gesang kann Orpheus

11 Vgl. Rauchfleisch, Musik schöpfen 77.

12 A.a.O. 78f. Der zwei Monate alte Säugling ist ein gefühlsdynamisches Selbst, das aus der dynamisch-klanglichen Empfindungswelt auftaucht und die Welt des Affekts und der wechselnden Spannungszustände entdeckt (so Hegi, a.a.O. 48).

13 So Hegi, a.a.O. 48f.

14 So Rauchfleisch, a.a.O. 80f.84f.

15 Hegi, a.a.O. 49.

16 Vgl. Rauchfleisch, a.a.O. 83f.

sogar zeichenhaft die Grenze des Leben bis in den Tod hinein erweitern: Sein Gesang zeigt soviel Lebensmacht, dass er bis zu der verstorbenen Euridike durchdringt und diese ihm aus der Unterwelt folgen lässt. Allerdings reicht dann die Macht der Musik doch nicht bis in die Welt des Sehens und der Körperlichkeit hinein: Als Orpheus sich nach Euridike umdreht und nachprüft, ob sie ihm wirklich folgt, verschwindet sie wieder in der Totenwelt.¹⁷

Nicht erst der Erwachsene, sondern bereits das Kind kann die durch Musik reaktivierten archaischen Ängste bewältigen, indem es sein strukturiertes, tragfähiges Ich dagegen einsetzt.¹⁸ Bei zeitgenössischer Musik, in der oft die klaren Strukturmerkmale herkömmlicher Musik fehlen – Begrenzung des Stücks, artikulierte Töne, nicht-diffuse Geräusche, Tonalität, Rhythmen, Wiederholungen, Satzformen, bekannte Instrumente – werden der Hörer oder die Hörerin nicht mehr auf den ersten Blick beruhigt und versichert, dass sie das Chaos strukturieren und beherrschen können; die Musik will die Aussenwelt ungeschminkt wirken lassen und damit aufrütteln. Doch auch hier wäre es nötig, eine Basis zu finden, von der aus die orphische Fähigkeit, mitten in die Unterwelt hinabzusteigen und die Macht des Todes zumindest für einen kurzen Moment zu bannen, beim Hören eingesetzt werden könnte.¹⁹ Die Freiheit, die Orpheus auf der Suche nach Euridike in die Unterwelt gehen und das Tabu des Todes brechen lässt, ist christlich gesehen die von der kreativen Abduktion der ersten Zeugen entdeckte Freiheit gegenüber der Macht des Todes (2.2). Wenn es stimmt, dass es beim Musikhören auch um die Strukturierung des Chaos geht, sind das *Hören* wie auch das *Musizieren* nicht primäre, sondern *sekundäre Phänomene*: Die Freude an der Musik wäre dann Freude über das gebändigte Chaos.

3.2.3 Neuland betreten durch Musik

Musik kann wie andere Kunst auch eine *Grenzüberschreitung* bewirken: Sie versetzt die Grenzen der Wirklichkeit oder setzt an die Stelle der Alltagswelt eine andere Welt. Dies erklärt etwa, weshalb auch triviale Drehbücher dank der Musik in grossartige Opern-Werke verwandelt werden können (z.B. „Salome“ von Richard Strauss oder „Tosca“ von Giacomo Puccini). Im Schutz der anderen Welt der Musik ist es mög-

17 Mit Josuttis, Der Weg 182f.

18 Gegen Rauchfleisch, a.a.O. 82.

19 Gegen Rauchfleisch, a.a.O. 82f.

lich, eigentlich unlustvolle Affekte lustvoll zu erleben. Dabei tauchen die Hörer und Hörerinnen nicht ganz in die Welt der Phantasie und Imagination ein, sondern geben sich zugleich selbst Rechenschaft über die Situation, in der sie sich befinden (3.2.4). Daher können komponierende furchtbare Szenen mit schönen, schwelgerischen Melodien unterlegen – es ist ja nur ein ästhetisches Spiel –, und die Hörenden nehmen grausame Themen aus genügend grosser Distanz und daher mit Genuss auf; denn die Vieldeutigkeit der Musik bewirkt, dass sie je nach individuellem Bedürfnis auf das zuträgliche Mass an emotionaler Erschütterung reduziert werden kann.²⁰

Zur grenzüberschreitenden Wirkung der Musik gehört jedoch auch das Bestreben in neueren Kompositionen, den Hörenden – zumindest für den Augenblick des Hörens – die Möglichkeit ästhetischer Distanznahme zu verwehren, um ihnen damit die Aktualität der Thematik unausweichlich nahezubringen und sie aufzurütteln, ihr Denken und Fühlen in Bewegung zu setzen. Dies versucht etwa Klaus Hubers Stück „Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet“.²¹

Musik ruft nicht nur die positive Möglichkeit hervor, sich dem ozeanischen Gefühl anzuvertrauen, sondern birgt zugleich die *Gefahr*, die *eigenen Ich-Grenzen zu verlieren* und von Inhalten aus dem Unbewussten überschwemmt zu werden. Die Musik Richard Wagners, besonders „Tristan“ wirkt durch ihre spannungsreiche Harmonik voller Chromatik sowie durch die sich immer weiter – „schwimmend“ – entwickelnde „unendliche Melodie“ wie ein Sog auf entsprechend dispozierte Zuhörer oder Zuhörerinnen: Die Grenzen zwischen Text und Musik sowie zwischen den Protagonisten des Geschehens werden zunehmend verwischt; das Stück insgesamt zeigt „Überflutung.“ Die archetypischen Grundmuster, die Wagner im Tristan verwendet (der „puer aeternus“ (5.14.2) ist ohne Chance zur Selbstentfaltung, unlösbar und auf ewig an die „Magna Mater“ gekettet), wirken zusätzlich regressiv.²²

Dass Musik eine grosse Bedeutung in der Entwicklung eines stabilen Selbstwertgefühls haben kann, zeigen Beispiele aus der Musiktherapie. Laute Beatmusik etwa, die Körpervibrationen hervorruft, kann Jugendlichen helfen, die Selbstkontinuität zu wahren: Sie erleichtert die Regression zum grandiosen Selbst, indem die schreiende Stimme des Leadsängers oder der Leadsängerin „sowohl den schreienden Säugling als auch den lautstarken Vater oder die aktive Mutter symbolisiert“²³

20 Mit Rauchfleisch, a.a.O. 86–89.

21 A.a.O. 90.

22 A.a.O. 92f.

23 A.a.O. 94.

und so Identifikation ermöglicht. Dabei spielen die Komponenten Klang, Rhythmus und Melodie mit: Die Hörenden erleben sich als Mutter, Vater und Kind zugleich, indem sie sich den Harmonien hingeben, den starken Schlagzeug-Rhythmus mitstampfen und die Melodien oder Melodiefetzen als Ausdruck des eigenen Lebensgefühls mitsingen oder innerlich mitempfinden. Die durch Musik eröffnete dreifache Identifikation und Regression zum grandiosen Selbst erklärt auch die rauschartigen, ekstatischen Zustände, in die viele Zuhörende geraten. Durch ihren Affekt des Protestes gegen die Elterngeneration ermöglicht diese Musik den Jugendlichen mit der Identifikation auch Selbstfindung und -bewahrung. Dabei spielen Idealisierungen und Verschmelzung mit den Idealträgern, wie sie die populäre und die klassische Musik durch die Interpreten als „Stars“ bieten, eine grosse Rolle: Sänger und Instrumentalisten werden durch ihre Leistungen zu Projektionsobjekten der Hörenden, die sich mit ihnen identifizieren und so – mit narzisstischem Gewinn – an ihrer „Grossartigkeit“ teilnehmen können.²⁴

Ein weiterer narzisstischer Aspekt der Musikrezeption liegt darin, dass mittels Musik die Realität manipuliert werden kann, indem etwa CDs und iPods ganze Orchester verfügbar machen. Das Lauter-Stellen der Musik bewirkt, dass Einflüsse der Aussenwelt abgeschnitten werden, und die ständige Wiederholung desselben Stücks vermittelt das Gefühl der Zeitlosigkeit, ja der Ewigkeit und damit der Herrschaft über Leben und Tod.²⁵

Die oft heftige Ablehnung gegenüber neuerer und neuer Musik hängt wohl nur zum Teil damit zusammen, dass sie, statt Idealisierungen zuzulassen, *demokratische Beziehungen zwischen Komponisten, Interpretinnen und Hörenden* anstrebt und statt Regressionen progressives Hören fördern will. Denn gemäss der Hypothese, dass die menschliche Entwicklung mit den verschiedenen Komponenten der Musik eng verknüpft ist (3.2.1), müsste der progressive Impuls das menschliche Hören genauso stark prägen und formen wie der regressive: Von ihren Ursprüngen her ist Musik nicht nur Schonraum für die Regression in archaisch-narzisstische Zustände und für das Erleben der eigenen Probleme und der Beschäftigung damit; denn sie besteht nicht nur aus Klang und Dynamik, sondern hat ebenso die rhythmisch-formale, strukturierende Seite, die gerade zur Abgrenzung gegenüber dem regressiv-symbiotischen Klangerleben verhilft, und so den individuellen Ausdruck ermöglicht. Ebenso geht es in der Musik ursprünglich um das Finden des eigenen Lebensliedes als Zusammenwirken von Klang,

24 Mit Rauchfleisch, a.a.O. 95f.

25 A.a.O. 96f.

Dynamik, Rhythmus, Form und Melodie, in der sich das eigene Erleben der Welt ausdrückt.

Aus der Traumforschung sind musikalische Träume bekannt, die das Thema des eigenen Liedes zu Bewusstsein bringen und zeigen, dass Musik als lösende, befreiende und zugleich strukturierende und kommunikative Kraft *therapeutische* Wirkung entfalten kann, indem sie einerseits in die Tiefenschicht der Persönlichkeit wirkt, unbewusste Inhalte anstösst und andererseits Erfahrungen der Rezipierenden wachruft, sie strukturiert und mit sich selbst als Projektionsfläche amalgamieren lässt.²⁶ Persönliche Entwicklung fördert Musik zudem dort, wo sie als „Übergangsphänomen“ wirksam wird: Nicht nur Teddybär und „Nuscheli“, sondern auch Lieder wehren Ängste ab und ermöglichen Kleinkindern, Brücken zu schlagen zwischen dem narzisstischen Zustand der intrauterinen Geborgenheit und der mit der Aussenwelt gegebenen Möglichkeit von Objektbeziehungen. Übergangsobjekte besitzen ihre grösste Bedeutung im ersten Lebensjahr, wirken aber im späteren Leben weiter fort. Es scheint ein enger Zusammenhang zwischen Übergangsphänomenen sowie Spiel und Kreativität zu bestehen: Wurde Musik von einem bestimmten Menschen im Säuglingsalter als solches Übergangsobjekt benutzt, ist zu erwarten, dass sie auch im späteren Leben eine grosse Wirkung in bezug auf dessen Fähigkeit ausübt, sich auf Mitmenschen einzulassen, den Zusammenklang mit ihnen zu geniessen, Parallelen und Verschiedenheit der Rhythmen zu erkennen, auf die wechselnde Dynamik zu achten, immer wieder auf die eigene und die andere Lebensmelodie zu hören, eine gemeinsame Form zu finden und diese kreativ zu gestalten.²⁷

Wenn also neuere und neue Musik Unverständnis auslöst, liegt dies möglicherweise nicht so sehr daran, dass sie keine Regression im herkömmlichen Sinn zuliesse; eher hängt es damit zusammen, dass sie mit *unbekannten Codes* arbeitet, die viele Hörenden nicht verfügbar haben, sodass sie die Textstrategie im Zusammenspiel der fünf musikalischen Komponenten nicht durchschauen und nicht mitspielen können. Würde die Textstrategie z.B. durch Hörhilfen einsichtig gemacht (6.5), sodass die Musik ihre Wegweiser-Funktion wahrnehmen könnte, liesse sich das Hören vielleicht besser öffnen und bewegen als dies bei vertraut klingender Musik der Fall ist. Dies jedenfalls legt die Hypothese des offenen Kunstzeichens nahe, wenn sie ein Gleichgewicht zwischen Formung des Materials als Textstrategie (Wegweiser) sowie Offenheit für die Signifikationen der Hörenden fordert (2.1.2). Hypnosetherapie

26 Mit Rauchfleisch, a.a.O. 91.

27 A.a.O. 102f.

und Flow-Forschung bestätigen ihrerseits, dass die Entdeckung von Neuland mit dem „Ausruhen auf Bekanntem“ beginnt, weil Entspannung eine entscheidende Voraussetzung für das Aneignen und Verinnerlichen von Inhalten sowie deren Verarbeitung zu Neuem ist (3.2.4 und 4.3.2). Ebenso sollte für optimales Rezipieren ein Ausgleich zwischen Unterforderung durch das „Déjà-vu“ und Überforderung durch das Neue erfolgen.

3.2.4 Hypnosebegleitetes Musikhören

Das Hören weist eine *Affinität zur kreativen Tätigkeit des Träumens und des Unbewussten* auf. Die Ohren haben im Unterschied zu den Augen einen Hang zur Introversion. Doch wenn diese überwiegt, kann Musik Regression und Lähmung hervorrufen. Dass das Auge mittlerweile die Führung in Sachen Wahrnehmung übernommen hat, verdankt sich der Vorherrschaft des naturwissenschaftlich-erkennenden Denkens. Heute besteht die Gefahr, dass Musik ihrerseits nur noch als kompensierende Gefühlsspenderin inmitten einer „kalten, technischen Welt“ auftritt und die „heile, heilende Welt des Unbewussten“ beschwören will. Es ist vielleicht der wichtigste Beitrag der Kunst allgemein, dass sie zum Abbau solcher Gegensätze und zu einem *Gleichgewicht zwischen Innen- und Aussenwahrnehmung*, zwischen dynamisch-unbewusstem und strukturell-bewusstem Hören und Sehen führen will.²⁸ Dieses Gleichgewicht der Wahrnehmung als ständiger Austausch von inneren (Hör-) Bildern und äusserer Wahrnehmung ist auch ein Anliegen der Selbsthypnose-Technik, die daher hier vorgestellt werden soll.

Durch Hypnose wird im Menschen ein innerer Erfahrungsraum eröffnet, in dem Gedanken, Gefühle, Selbsteinschätzungen, Lebenseinstellungen oder auch Bilder aus dem Unterbewusstsein entweder als positive Ressourcen zur Bewältigung von aktuellen Problemen genutzt oder aber durch positive Inhalte um- und neu geprägt werden können. Die Hirnphysiologie zeigt, dass der hintere Bereich des Gehirns, der sog. visuelle Codex, nicht nur bei Wahrnehmung einer aktuell erlebten Situation reagiert, sondern auch bei deren zeitverschobener *reiner Vorstellung*, etwa im Zustand der *Trance*. *Der positive Einfluss der aktuellen Wahrnehmung eines Spaziergangs in der Natur sowie der lebhaften Vorstellung eines solchen Spazierganges auf das Immunsystem ist derselbe.*²⁹

28 So Zender, Wir steigen niemals in denselben Fluss 9–11.15.

29 So Bongartz/Bongartz, Hypnosetherapie 135.

Hypnose ist eine Form von Trance, also ein Zustand zwischen Wachsein und Schlaf, in dem der Zugang zur Gefühlswelt erleichtert ist und das Unbewusste mit seiner schweifenden Bilderlogik erlebbar wird. Was die Hypnosetechnik jedoch von anderen Trance-Techniken unterscheidet, ist der Einbezug des Denkens, das diese inneren Prozesse hell wach und konzentriert beobachtet und lenkt. Hypnose ist demnach ein Trancezustand, in dem durch indirekte Anweisungen sowie offene Suggestionen auf Veränderung von unbewusst geprägten Vorstellungen, Routinegedanken, Selbst- und Weltbildern, Lebenseinstellungen oder Körperzuständen hingearbeitet wird. Die Aufmerksamkeit kann in der Trance einseitig auf ein Problem bzw. auf seine positive Beeinflussung fokussiert werden, was im Wachzustand nicht möglich ist.³⁰ Dadurch wird eine Bearbeitung negativer Kognitionen durch Wieder- oder Neubelebung belastender Situationen mittels hypnotisch induzierter positiver Gedanken, Emotionen und Bilder möglich.³¹ Weltweit wurden und werden in etwa 450 Kulturen fest institutionalisierte Trancerituale angewendet, die v.a. der psychohygienischen Prophylaxe dienen, indem sie seelische Belastungen bearbeiten, auf Befreiung von Angst und das Erleben von Schutz und Vertrauen abzielen und damit psychische wie körperliche Krankheiten vermeiden helfen. Dazu gehörten in der Antike z.B. die Techniken im Appollo-Kult, bei denen auch die sprichwörtliche massvoll-appollonische Musik (im Unterschied zur ekstatisch-dionysischen Musik) eine wichtige Rolle spielte.³² Die moderne Hypnosetechnik entwickelte sich aus Trancetechniken, bei der die Identität in jedem Fall erhalten und der Kontakt zur spirituellen Welt oder zu übernatürlichen Mächten bei vollem Bewusstsein hergestellt wird.³³ Die Tiefe des Trancezustandes ist dabei nicht ausschlaggebend für die Wirksamkeit der Hypnose. Jedoch funktioniert Hypnose nur, wenn sie Selbsthypnose ist, d.h. wenn die hypnotisierte Person freiwillig in Trance geht und den Anweisungen der hypnotisierenden Person folgt. Zudem bestand eine wichtige Einsicht

30 So Alman/Lambrou, Selbsthypnose 27–30.

31 So Bongartz/Bongartz, a.a.O. 31.34. Dies hat zur Folge, dass verschiedene Therapien, in denen auch noch Hypnose angewendet wird, erfolgreicher verlaufen als solche ohne Hypnose (so a.a.O. 34).

32 Vgl. Josuttis, Der Weg 180. Es gab und gibt Trancetechniken, die im Erleben der Ausführenden zur Auslöschung des Bewusstseins und damit zu Persönlichkeitsverlust und Abhängigkeit von fremden Mächten führen konnten oder können. Die Hypnosetherapie setzt sich klar dagegen ab.

33 Mit Bongartz/Bongartz, a.a.O. 35f. Diese Art von Trancetechnik „lässt sich über alle Kontinente hinweg beobachten, sei es bei den Buschmännern der Kalahari, bei den Amazonasindios, den nordamerikanischen Native People oder den Fischern der Südsee.“ (Ebd.)

des Begründers der modernen Hypnosetherapie, Milton H. Erickson (1901–1980) darin, dass Hypnose dann die grösste Wirksamkeit entfaltet, wenn die gegebenen Anweisungen und Suggestionen in möglichst vertrauter Sprache, Symbolik und Vorstellungswelt präsentiert werden.³⁴ Hypnose funktioniert folglich auch dann, wenn kein Therapeut anwesend ist, also die Person sich selbst positive Veränderungen suggeriert, also selbsthypnotisch arbeitet. Es hat sich gezeigt, dass das Gelingen jeder Hypnosetherapie unter Anleitung eines Therapeuten davon abhängt, ob die Probandin bzw. der Proband zuhause ergänzende Selbsthypnosesitzungen durchführt.

Trance schafft einen inneren Erlebnisraum, und je intensiver das positive Erleben z.B. einer Lebenssituation in der Trance ist, desto wirksamer kann die Hypnose dieses positive Erleben werden lassen. Hypnosefähigkeit hängt von der Fähigkeit zu inneren Bildern ab, nicht von einem Therapeuten. Wichtig ist, dass Anleitungen zu und Suggestionen von Vorstellungs- oder Verhaltensänderungen usw. offen, indirekt und bildhaft formuliert sowie langsam gesprochen werden. Nötig sind zudem Pausen, Vergleiche, Wiederholungen und Variationen von Formulierungen, damit der Erlebnisraum offen bleibt (5.7)³⁵. Beim Durchspielen von Einstellungs- und Verhaltensänderungen hat sich wegen ihrer Einsicht schaffenden Nähe zum alltäglichen Erleben auch die Bildung individuell relevanter Metaphern bewährt.³⁶ Symbole werden oft eingesetzt wegen ihrer Vermittlerfunktion zwischen bewusster und unbewusster Ebene.³⁷ Wenn es darum geht, Gefühle oder Erfahrungen zu bearbeiten, die nicht zugelassen werden können (Angst, Wut, Trauer usw.) oder zu denen der Zugang schwierig ist (Selbstvertrauen, Souveränität usw.), sind stellvertretende „neutrale“ Personen oder Figuren und Geschehnisse aus der Literatur oder aus Theaterstücken bzw. Filmen, aber auch Bilder oder Musik eine grosse Hilfe: Das Unbekannte, Gefürchtete, Widerständige wird in Bekanntes, Entspannendes eingebaut und so auch dem Unbewussten vertraut gemacht.³⁸

Die Hypnosetechnik geht davon aus, dass jeder Mensch *Ressourcen in Form von früheren positiven Erfahrungen* als Schlüssel aktivieren kann, um heutige Probleme zu lösen. Beim Fehlen solcher positiver Erfah-

34 Alman/Lambrou, a.a.O. 25.

35 So Bongartz/Bongartz, a.a.O. 43–52.121.136.252.

36 A.a.O. 207–215.

37 A.a.O. 215.

38 So Bongartz/Bongartz, a.a.O. 193–200. In der Musiktherapie wird dies ebenfalls oft angewendet: Unbekannte, bedrohlich wirkende musikalische Elemente werden in vertraute Klänge und Rhythmen eingebettet, um das Chaos unter Kontrolle zu halten und ihm so in die Augen blicken zu können (3.2.2).

rungen können in der Trance auch Wünsche und Sehnsüchte oder eine vertraute starke Persönlichkeit motivierend eingesetzt werden. Und wenn mit Hilfe einer solchen Ressource in Trance verschiedene schwierige Situationen durchgespielt werden, verstärkt sich einerseits die Wirkkraft der Ressource und werden andererseits die durchgestandenen Situationen ihrerseits Ressourcen für spätere Problemlösungen.³⁹

Diese Erkenntnisse aus der Hypnoseforschung bestätigen das zur entwicklungsfördernden Wirkung von Musik Gesagte (3.2.3): Anknüpfen an vertraut Klingendes (das bei jedem Menschen wieder etwas anderes, andere Musik sein kann) schafft eine Basis für weitere Entwicklungsschritte. Zudem sollte es durch das Anwenden der Trance-technik beim Musikhören möglich sein, Zustände der Ekstase, des Heraus tretens aus sich selbst oder der ozeanischen Selbstaufgabe zu erkennen und zu bearbeiten zugunsten eines *entspannten, Neues zulassenden und sich selbst bewusst werdenden Hörens*.

3.2.5 Musik als Bildungsgut

Im Jahr 1780 ermahnt Leopold Mozart seinen Sohn in einem Brief, in seiner Oper „Idomeneo“ den populären Aspekt nicht zu vergessen. Wolfgang Amadeus antwortet ihm, er solle sich deswegen keine Sorgen machen, denn seine Oper sei für alle Gattungen Leute geschrieben, ausser für solche mit „langen Ohren.“ (Damit meinte er Zuhörer und Zuhörerinnen, die nicht mit ihm mitempfinden und daher nicht verstehen konnten, was er mit seiner Musik ausdrücken wollte.⁴⁰)

Musik als Ausdrucksform muss wie jede andere Sprache immer neu gelernt werden. Musikhören ist eine differenzierte Kultur, zu der unreflektiertes, unmittelbares Erleben nur teilweise verhilft. Der Warenmarkt Musik funktioniert demgegenüber, weil viele in der Musik ihre Idole finden. „Die pantheistische Rolle der Musik lebt von der auratischen Idolisierung der musikalischen Stars. Sie geben Leben.“⁴¹ Musik als „Warenbotschaft“ dient der Ordnung, indem sie Genuss normiert, und sie dient der Bedürfnishörigkeit, indem sie Menschen zu dem hin bewegt, was sie in sich selbst hören.⁴² Der „Umweltkatastro-

39 A.a.O. 231–252.272f.

40 So Frauchiger, Mein Mozart 32f.

41 Zillessen, Hörproben 36.

42 Mit Zillessen, a.a.O.

phe“ ständiger Berieselung⁴³ mit „Mainstream“ in Radiosendern, öffentlichen Gebäuden, Einkaufszentren, telefonischen Warteschlaufen usw. kann wohl nur durch die *Vermittlung einmaliger, kreativer Erlebnisse mit Musik, eben einer differenzierten Kultur des Musikhörens und Musizierens* begegnet werden.⁴⁴ Musikalischer Zeitgeschmack wirkt heute apodiktisch auf die Hörgewohnheiten vieler Menschen:

„Der Einfluss von aussen nimmt in dem Masse zu, in dem die eigene musikalische Tätigkeit der Rezipienten und Rezipientinnen abnimmt. Die Kluft zwischen Menschen, welche sich in früher Kindheit bereits differenziert mit Musik auseinandersetzen konnten und Menschen, die sich Musik zunächst als undurchschaubare Klangkulisse und später als leicht abrufbares Narkotikum zu eigen machten, wird immer grösser.“⁴⁵

Wichtig wäre eine *Akustikökologie*, die die Beziehungen zwischen dem Individuum und der Masse der Umweltlaute untersucht und entscheiden hilft, welche Elemente dieser Lautsphäre, die Menschen wahrnehmen oder selbst verursachen, erhalten werden sollen und welche nicht.⁴⁶ Eine solche Kultur des Hörens und Musizierens verlangt Verständnis gegenüber der Musik; denn Verstehen meint „fortlaufend differenzierte Wahrnehmung.“⁴⁷ Musikalisches Verstehen und damit auch individueller (nicht-normierter) musikalischer Genuss setzt eine hohe Differenzierung der musikalischen Wahrnehmung voraus. Erst diese Differenzierung als Wahrnehmung des Eigenwerts der Musik, ihrer Fremdheit, Andersheit und Widerständigkeit ermöglicht die Überwindung bestehender Hör- und Erlebnisklischees sowie der fremdbestimmten Hör- und Erlebnisbedürfnisse. Musikalische Bildung trägt daher dazu bei, „sich auf die Veränderung des eigenen Selbst oder mehr noch: der eigenen Person einzulassen...“; sie öffnet den Musikgeschmack und damit die gesamte Wahrnehmung für die *Vielfalt*, weckt die Neugierde im Erleben, statt sie wie die Musikindustrie auf Zielgruppenformate zu fixieren.⁴⁸ Es ist ein hohes Bildungsziel, ein

43 Vgl. Oelkers, Musik und die Schulung des Gehörs 5. Die funktionelle Hintergrundmusik „Muzak“ hat ganz bestimmten Kriterien zu genügen, damit sie die Arbeitsleistung von Angestellten erhöhen kann (so Josuttis, Der Weg 175f).

44 So Oelkers, a.a.O. 5f. Der Traum vom modernsten Menschen, der sich allmählich von Massensuggestion und der durch die Medien gesteuerten emotionalen Manipulation freimachen kann, lässt sich nur aufgrund mühseliger Kleinarbeit am einzelnen Menschen verwirklichen (so Schweizer, Zwischen Ritual und Aufbruch 151).

45 Schweizer, Zwischen Ritual und Aufbruch 154.

46 So Josuttis, Der Weg 212.

47 Oelkers, Musik und die Schulung des Gehörs 7.

48 A.a.O. 8. Vgl. Pirner, Religionspädagogik und Musikpädagogik 279. Vgl. die Folgerung Urs Frauchigers aus der in der Pisa-Studie erhobenen Leseschwäche weiter Teile der Schweizer Bevölkerung, dass sie eine „tiefer reichende allgemeine Wahr-

Erfahrungsfeld für Musik abseits des „Rieselfeldes“ zu bieten, ein Feld für eigene Erprobungen mit Musik, unabhängig vom Konsumzwang.⁴⁹ Musikalische Avantgarde versuchte und versucht denn auch immer wieder, die autoritäre Herrschaft durch die Medien in den Medien spielerisch-experimentell und reflexiv zu brechen (3.11.3).⁵⁰

3.2.6 Gottesdienstliche Musik im Widerstreit menschlicher Bedürfnisse

Die menschlichen Bedürfnisse nach Musik können weder durch Anbiederung an aktuelle Trends in der Musikszene noch mit einem (kulturprotestantischen) Kanon der „ewigen Werte“ abgedeckt werden.

„Die Johannes-Passion wird Menschen immer wieder zu bewegen vermögen, aber nicht, weil wir sagen, dass sie uns bewege, dass das unsterbliche Musik sei. Sie muss einen Menschen dann und dort treffen, wo er ihrer bedarf. Solche kontingenten „Treffpunkte“ gilt es aufzuspüren oder zu schaffen.“⁵¹

Im Bereich musikalischer und religiöser Bedürfnisse ergeben sich diese Treffpunkte aus den Erfahrungen von Transzendenz, also aus Grenzerfahrungen, die im Gottesdienst mit Musik gemacht werden können (5.8).

Die Vielschichtigkeit menschlicher Musik- bzw. Hör-Bedürfnisse lässt sich zwischen zwei Polen ansiedeln (3.5.6): Menschen suchen in der Musik einerseits den *Pol der Stabilität*, also Entlastung von Druck und Stress oder *Befreiung* gegenüber der Eintönigkeit ebenso wie der Reizüberflutung des Alltags. Sie suchen weiter Stimmigkeit, Gleichgewicht, Stabilisierung der eigenen Affekte zur Erreichung eines ausgewogenen Verhältnisses von Rationalität und Emotionalität, und damit

nehmungsschwäche“ anzeige, der das ganzheitliche Erleben der Einheit von Musik und Wort z.B. in Liedern entgegenwirken könne (so ders., Musik bewegt 5).

49 Vgl. Oelkers, a.a.O. 9.

50 So Zillesen, Hörproben 15f. Kultur beruht auf kontinuierlicher Übung, und sie kann nicht einfach aus anderen Kulturen importiert oder aus dem Internet „heruntergeladen“ werden. Die Versuchung dazu ist allerdings gross angesichts der verfügbaren Vielfalt an Anregungen aus der ganzen Welt; aber ohne eigene Produktivität stirbt die Kultur eines Staates. Georg Picht warnte längst vor dem Ungleichgewicht zwischen hochkomplexem technologischem Denken und kulturellem Steinzeitniveau, das auch für unsere Medien und politische Landschaft immer charakteristischer werde. Und er wies darauf hin, dass *musische Erziehung*, zu der ästhetische Wahrnehmung als Umgang mit der eigenen Ungewissheit und mit dem Finden der eigenen Sprache gehört, ebenso wichtig ist wie die Aneignung sozialer und ökologischer Kompetenzen (so Zender, Wir steigen niemals in denselben Fluss 120ff).

51 Frauchiger, Musik bewegt 4.

Bestimmtheit, Vertrautheit, Bestätigung und Geborgenheit. Sie versuchen, die „gute Stimmung“ (das Wohlbefinden des intrauterinen Zustandes) zu reproduzieren, indem sie ihre Musik solange zurecht hören, bis sie der Seelenbewegung und den Gefühlen entspricht. Zu dieser Stimmigkeit, die Musik vermitteln kann, gehört zudem die Übereinstimmung mit dem Du, mit der Aussenwelt, die Erhöhung der Kommunikationsfähigkeit, der Sozial- und Kontaktbereitschaft sowie die Förderung der sozialen Sensibilität und des solidarischen Handelns. Dieses phonozentrische Sich-Aneignen, hörende Einverleiben und Assimilieren ist Ausdruck einer *anthropozentrischen Weltwahrnehmung*. Gefragt wird folglich nach Musik als Ausdruck und Botschaft der Existenz, als Sprache dessen, was die Menschen bewegt, was in ihnen tönt, was sie freut, worüber sie klagen müssen, was sie für Ideen und Gedanken haben. Und Musik ermöglicht den Rückzug in die Welt der Phantasie, des Spiels, in der Menschen ihrer individuellen Persönlichkeit Ausdruck verleihen können. Es ist ein grundmenschliches Bedürfnis, solche Musik zu hören, die insofern verständlich ist, als sie immer wieder das zu erkennen gibt, was bereits gefühlt, gehofft und gedacht wurde.⁵²

Der *gegenüberliegende Pol* umfasst Musik- und Hörerfahrungen, die *Unerhörtes* in den Menschen anstossen und fremde, unbewusste Seiten ihrer Bedürfnisse wecken: Musik als „fremder Körpergast“, der sich mit seinen unerwarteten, unheimlichen, tierisch-rauen, körperlich-unkontrollierbaren, ja chaotischen Zwischentönen zwischen das phonozentrisch Gehörte hineindrängt; Musik, die die Hörenden dezentralisiert, Unterbrechungen in ihrem Denken schafft, Leerstellen öffnet, wo vorher gute Antworten zur Verfügung standen, Irritation verbreitet, die Hörenden heraufruft, beim Namen ruft, Neues ankündigt; *Musik als Atem des Lebens, der über die tiefsten Schrecken hinaus will*; Musik, die im wahrsten Sinn Bewusstsein erweitert, indem sie den *Blick schärft für eine verfeinerte, vertiefte, strukturierte Interpretation menschlicher Erfahrung*. Es sind theologisch gesehen Erfahrungen des Exodus, der Erschütterung, so wie etwa Elia sie im Hören auf das Wort Gottes erfährt (1 Kön 19); Erfahrungen, die daran erinnern, dass sich neben dem selbstmächtigen Gefühl paradiesischen Wohlbefindens auch die ohnmächtige „Sterbenseinsamkeit“ oder die „wölfisch-streunende Rastlosigkeit“ eines nischen- und heimatlosen Wesens im Innern jedes Menschen regt (Lk 9, 57).⁵³

52 Mit Zillesen, Hörproben 18.21.24f.32 und Rauhe, Wie Musik helfend und heilend wirken kann 133f. Vgl. Frauchiger, Was zum Teufel 59f.

53 Mit Zillesen, a.a.O. 18.25.27.30.32.

Um Transzendenzerfahrung zu ermöglichen, benötigt der Gottesdienst also neben der Musik, die emotional-stabilisierend wirkt und die stabilisierenden Seiten des Rituals unterstützt, auch jene irritierenden, abgründigen Zwischentöne, die die „Medien-Trance“ des normierten Hörgenusses unterbrechen und, gemeinsam mit den Worten des Evangeliums, eine neue Hörentdeckung schaffen: Der „Trost und das Glück der Lebendigkeit“ sind „nur im Gewahrwerden der Schrecken der Individualexistenz ohne Erstarrung zu verspüren.“⁵⁴

Anders gesagt: Der Gottesdienst braucht Musik, die dem offenen Kunstzeichen mit dem abduktiven Denkweg entspricht; *Musik, die das menschliche Bedürfnis, nach dem Anderen zu suchen und zu fragen, aufnimmt* und weg weist von den Scheinsicherheiten in die Weite und Tiefe des Lebens.

Kann Musik von sich aus überhaupt weltlich wirken? Da das Hören von Musik bereits im Mutterleib, also noch vor dem Zur-Welt-Kommen beginnt, scheint es immer auch etwas Weltfremdes, „Föti-sches“ an sich zu haben. Das menschliche Ohr befragt Musik daher v.a. unter zwei Aspekten: Ist sie eher „adventisch“, also zur Welt drängend, kreativ-weltschaffend und aggressiv-grenzüberschreitend oder ist sie eher „nirvanisch-ozeanisch“, aus der Welt in die geborgene Harmonie des Mutterleibes zurückführend, in beruhigender Wiederholung pulsierend? Das Hören wäre also nie ganz bei und in der Musik, und Musik wäre nie ganz in der Welt.⁵⁵ Jedenfalls aber ist das Hören so etwas wie eine Ursituation, der Beginn der Selbst- und Weltwahrnehmung des Menschen, noch vor dem später wichtig werdenden Sehen. Nach reformatorischer Auffassung erfasst das Ohr das, was den optischen Wahrnehmungshorizont transzendiert: Aussagen über das Angenommen-Sein oder Abgelehnt-Sein. Wer genug oft zu hören bekommt: „Ich weiss, du bist da und es ist gut, dass es dich gibt“, hat die nötige Basis, um sich offen für neue Erfahrungen (also frei gegenüber infantilen Allmachts- oder Geborgenheitswünschen sowie gegenüber Fremdbestimmtheit) der Welt zuzuwenden und sich in Auseinandersetzung mit ihr selbst besser kennen zu lernen. Das Hören bleibt so nicht einfach passiv und in frühkindlicher Abhängigkeit, sondern erlebt Lebensbejahung und dadurch Offenheit „für den Strom des Lebens“⁵⁶, für die Prozesshaftigkeit und Komplexität der Lebensphänomene. Das alttümliche Wort „erhören“ drückt diese lebensbejahende Antwort auf das Ich des Hörers oder der Hörerin aus: Erhören meint, jemanden als

54 A.a.O. 16f.35.

55 So de la Motte, Musik und Spiel 272f.

56 Josuttis, Der Weg 214.

das wahrzunehmen und anzunehmen, was er oder sie in Wahrheit ist. Es meint theologisch verstanden „in Liebe hören.“ Gottesdienstliche Wort- und Musiksprache konstituiert christliche Identität, indem sie durch die Rechtfertigungsbotschaft ein wirksames, kreatives Urteil über den Menschen zu Gehör bringt. Sie erreicht dies, indem sie die Gottesdienstteilnehmerinnen und -teilnehmer gemäss der Trias Glaube, Liebe und Hoffnung anspricht, in ihnen Vertrautheit weckt und auf dieser Basis abduktiv Befreiung provoziert.⁵⁷

Jegliche Musik im Gottesdienst – gerade auch die selbstverständlich als gottesdienstlich angesehene – müsste daher als interpretativer *Spiel-Raum* für „kreatives Selbsterleben“⁵⁸, also als *Wegweiser* für den Prozess von Selbstwahrnehmung hin zur *Weltoffenheit* gestaltet werden. Das heisst, dass auch Musik des Mainstream oder die Hits der Jugendlichen im Gottesdienst zum Zug kommen und – durch entsprechende Gestaltung – als befreiende Wegweiser wirken können. Musik jedoch, die den Nachvollzug der kreativen Abduktion der ersten Zeugen korrumpiert, indem sie wie viele funktionelle Musik der „Psychotechnik“ zugehört oder „weltflüchtige Entspannung“ und versteckten „Totalitarismus“⁵⁹ bewirken will, ist nicht für den Gottesdienst geeignet (5.14).

Die gottesdienstliche Musik ist also einerseits prädestiniert dafür, als „Treffpunkt“ für die vielschichtigen menschlichen Bedürfnisse zu wirken, indem sie diesen re-kreative Erfahrung eröffnet. Andererseits benötigt sie die christliche Deutung (durch den Basiscode des Nachvollzugs der kreativen Abduktion der ersten Zeugen), damit ihre emotionale, physisch-körperliche, rational-kognitive sowie transzendierende Wirkung nicht sektiererisch zu menschenfeindlichen Zwecken missbraucht wird (3.11.5).⁶⁰ Denn gerade weil das Hören mit frühkindlichen Abhängigkeitserfahrungen verbunden sein kann, ist es für die Selbstwerdung der einzelnen Hörenden wie für den Schutz vor neuen Abhängigkeiten wichtig, dass das Gehörte auch reflektiert, interpretiert und verstanden wird.⁶¹

Im Folgenden soll versucht werden, der Interpretation von Musik als ästhetischem Zeichen auf die Spur zu kommen:

57 Mit Josuttis, a.a.O. 205f.209f.213–215.

58 Frauchiger, Musik bewegt 3.

59 De la Motte, a.a.O. 273.

60 So Pirner, Religionspädagogik und Musikpädagogik 282.284.

61 So Josuttis, a.a.O. 227.

3.3 Die Verwandtschaft von Musik- und Wortsprache

3.3.1 Die Vielschichtigkeit der Beziehung zwischen Musik- und Wortsprache

Die Geschichte der Musik ist auch eine Geschichte der Auseinandersetzung zwischen Musik- und Wortsprache: Diese geschieht einerseits auf der *Ebene des Bedeutungsgehalts* von Musik und Sprache:

Dass Musik eine Sprache ist, die mit der gesprochenen und geschriebenen Sprache verglichen werden kann, steht in der abendländischen Musikgeschichte ausser Zweifel. Der Umgang mit der europäischen Kunstmusik ist daher stark beeinflusst durch Grammatik und Gebrauch der Wortsprache. Es wurden immer wieder syntaktische sowie expressive Analogien zwischen Musik- und Wortsprache gesucht: Die Musik diente als Paraphrase von Texten, und umgekehrt fand die Deklamation der Rede Nachahmung in der Musik, oder aber die Musik übersetzte die Stimmung und Handlung in einem Text in ihre eigene Sprache. Daher gilt bis heute v.a. das syntaktische, am wortsprachlichen Vorbild orientierte Verstehen als eigentliches musikalisches Verstehen⁶²: Musikalische Syntax stützt sich z.B. auf die Logik von Akkordfortschreitungen und -auflösungen, oder sie meint

„... die verknüpfende Vorstellung jedes Höraktes, in dem das augenblicklich wahrgenommene Ereignis in einen Zusammenhang mit dem gerade vergangenen gestellt wird, woran dann eine Erwartung auf das nächstfolgende Ereignis geknüpft wird. So werden Formprinzipien wie Wiederholung und Kontrast erfahrbar.“⁶³

Die Auseinandersetzung zwischen Musik- und Wortsprache war und ist auch immer eine *klangliche*: Gute Vertonungen von Texten nahmen immer Rücksicht auf den Eigenklang der Worte, damit dieser nicht ein unorganischer Fremdkörper im musikalischen Klang blieb. Vor dem 20. Jahrhundert wurden bei Textvertonungen Wortgeräusche weitgehend ausgeblendet, während später alles Hörbare als musikalisches Grundmaterial diente, sodass nun die *gesamte Klanggestalt der Worte als vollgültiges musikalisches Element* gilt. Näher können sich Musik und

62 So Gruhn, Wahrnehmen und Verstehen 22–24. Es gibt jedoch viele Beispiele aus der Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die keine Sprachähnlichkeit aufweisen, also nicht die Aufgabe haben und haben wollen, mit ihren Tönen irgendwelche Bedeutungsinhalte auszudrücken. So distanzierte sich etwa Jannis Xenakis (1922–2001) davon, mit Tönen etwas ausdrücken zu wollen (so Stenzl, Aushorchen und Schweigen 32).

63 Gruhn, a.a.O. 146.

Sprache nicht kommen, und diese neue Sicht des Verhältnisses von Musik und Sprache ist für das Verstehen der neueren Musik wichtig.⁶⁴

Weniger mit dem Verstehensvorgang in Zusammenhang gebracht werden das *analoge* bzw. *synästhetische Umsetzen* von gehörter Musik in (Sprach-)Bilder, Bewegung, Spiel, Lichtkinetik oder die nachschaffende, weiterführende Musikimprovisation, aber auch die meditative Versenkung in Musik. Wenn Verstehen meint, sich einem auslegungsbedürftigen Fremden, in diesem Fall einem ästhetisch intendierten Gehalt zuzuwenden und dieses Fremde mehr ist als der Spiegel der eigenen Verstehensmöglichkeiten, genügt das synästhetische Einfühlen, Nacherleben und Nachbilden noch nicht.⁶⁵ Dieses ist aber ein wichtiges Element der Musikwahrnehmung. Dazu kommt dann ein weiteres Element: Der handelnde Vollzug, also das Spielen von und Improvisieren über vorgegebene Musik ermöglicht es, musikalische Vorstellungs- und Bewegungsmuster zu erwerben und einzuüben⁶⁶, was die Wahrnehmungsbreite ergänzt und erweitert.

3.3.2 Die Wirkung des musikalischen Vortrags

Bei der Musik- ist wie bei der Wortsprache zu unterscheiden zwischen dem Text bzw. der Partitur (was wird gesagt?) und dem Vortrag (wie wird etwas gesagt?). Carl Philipp Emanuel Bachs vielzitierte Aussagen zum musikalischen Vortrag beziehen sich auf diesen Sachverhalt:

„Indem ein Musikus nicht anders rühren kann, er sey dann selbst gerührt; so muss er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und beweget sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung.

(Er muss) dieselbe Leidenschaft bei sich empfinden, welche der Urheber des fremden Stücks bey dessen Verfertigung hatte. Besonders aber kann ein Clavieriste vorzüglich auf allerley Art sich der Gemüther seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopfe bemeistern. Dass alles dieses ohne die geringsten Gebährden abgehen könne, wird derjenige bloss läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. So unanständig und schädlich hessliche Gebährden sind: so nützlich sind die guten, indem sie unseren Absichten bey den Zuhörern zu Hülfe kommen. ... Man sieht hieraus, dass ein guter

64 So Widmann, Musik der Kirche 160f.

65 So Gruhn, a.a.O. 29.

66 A.a.O. 172–174.

Vortrag auch ein mittelmässiges Stück erheben und ihm Beyfall erwerben kann.“⁶⁷

Die Intention eines ästhetischen Zeichens wird also durch die klangliche Realisierung zum realen körperlichen Gebilde. Artikulation, Phrasierung, Timbre, Tempo usw. sowie Atmung, Gestik (3.3.3) und Mimik der Ausführenden tragen wesentlich zum Verstehen bei. Bachs obige Gedanken zu einem natürlichen, geschmackvollen Vortrag auf Musikinstrumenten werden vom Ratschlag begleitet, sich v.a. gute Sängerinnen und Sänger bzw. die gesungene Darstellung von Affekten zum Vorbild zu nehmen. Gute Musikerinnen oder Musiker zeichnen sich nach Bach dadurch aus, dass sie verschiedenste Affekte sowie „das hurtig Überraschende von einem Affekte zum anderen“ darstellen können.

„Da die Natur auf eine so weise Art die Musik mit so vielen Veränderungen begabet hat, damit ein jeder daran Antheil nehmen könne: so ist ein Musikus also auch schuldig, so viel ihm möglich ist, allerley Arten von Zuhörern zu befriedigen.“⁶⁸

3.3.3 Kompositorischer und deklamatorischer Gestus

Der Mensch besitzt Dispositionen für bestimmte Verhaltensformen, körperliche Mechanismen oder den Ausdruck von Emotionen. Diese Dispositionen erwarb er sich durch phylogenetische Prägung infolge bestimmter Einstellungen zu sozialen Verhaltensweisen wie Zuwendung, Abwendung, Angriff, Flucht usw.

Damit hängt der *Gestus* zusammen: Gestus meint hier die *zeitlich verlaufende Struktur eines kohärenten emotionalen Musters*, basierend auf bestimmten neurophysiologischen Grundlagen und begleitet von charakteristischen äusseren Symptomen. Ergänzt wird das Muster durch variable (aber nicht zufällige) Erfahrungsinhalte. Die Ausdrucksformen des menschlichen Gesichts z.B. stellen einen ausgesprochen differenzierten Gestus dar.⁶⁹ An der Gestik orientierte Musikrezeption ist ein affektives, ontogenetisch gewachsenes Bewertungssystem und besteht

67 Bach, Versuch 122f. Vgl. Peter von Matts Gedanken über die „Körperhaftigkeit“ der Wortsprache, die er durch den Begriff der Incantation beschreibt (5.2). Im Gottesdienst kann es zu positiven Hörerfahrungen kommen, wenn der Organist für einmal nicht „im Abseits“ an der Orgel spielt, sondern „leibhaftig“ sichtbar am Klavier sitzt und so die Musik „fassbarer“ macht, oder wenn eine musikalische Improvisation zu einem Wortteil diesen in einen offenen Horizont stellt.

68 Bach, a.a.O. 123f.

69 So Bierwisch, Musik und Sprache 55.

aus vielfältigen Verbindungen zu Konnotationsfeldern. Durch erfahrungsbedingte Prägung des Nervensystems lassen sich Ähnlichkeiten oder Kontraste feststellen zwischen dem Gehörten und den eigenen gestischen Mustern; jene Nervenschaltungen, die einen signifikanten Effekt übertragen haben, werden stabilisiert. So ist es möglich, trotz der unbestimmten Semantik der Musik Elemente herauszuhören, die eine Bedeutung tragen.⁷⁰

Dies heisst jedoch nicht, dass mit Gestik oder anderen Codes, die die Intention der Aussage andeuten oder Affekte darstellen, die Bedeutung des innermusikalischen Prozesses verändert werden könnte: weder intensive Mimik noch vehemente Lautstärke können einen Trugschluss in einen Ganzschluss umwandeln. Den Charakter der musikalischen Information und damit ihre konnotativen Qualitäten beeinflussen diese Parameter jedoch stark: Geänderte Tempi oder agogische Variationen verkehren eine musikalische Phrase u.U. bis in ihr Gegenteil.⁷¹

Auch die *Überlagerung mehrerer Gesten* ist möglich: In den klassischen Sonaten oder Sinfonien, in denen meist zwei verschiedene Motive oder Themen einander gegenübergestellt und miteinander in Auseinandersetzung gebracht werden, gibt es dementsprechend zwei Gesten, die zum Gesamtgestus verbunden werden. Oder in Franz Schuberts gleichnamiger Liedvertonung des „Erlkönigs“ Johann Wolfgang von Goethes erklingen der pochende Grundrhythmus und die Singstimme gleichzeitig: Ebenfalls zwei Gesten, die sich überlagern – ohne dass ein Durcheinander entstünde wie dies beim gleichzeitigen Erklingen zweier Worte der Fall wäre.⁷² Also: „Musikalische Zeichen zeigen die in ihnen codierte gestische Form ...“⁷³ Dies könnte erklären, weshalb die Verbindung von musikalischen Gestalten mit aussermusikalischen Vorstellungen nicht beliebig ist bzw. nicht jede Musik zu einem gegebenen Text passt. Andererseits ist es nicht unbedingt gegeben, dass z.B. langsames Tempo, ostinat pochender Rhythmus, tiefe Stimmelage und Molltonart den Gestus des Trauermarsches eingefangen haben muss und dass dies auch so wahrgenommen wird; denn verwandte Gesten können diese Musik ebenso stark prägen. Trotz der Gestik lässt sich also nicht eindeutig festlegen, mit welchen Gedanken und Gefühlen Musik sich verbindet. Derselbe Text kann verschieden ver-

70 So Casimir, *Musikkommunikation* 103f. Infolge ihres erfahrungsgeprägten Charakters könnte der Gestik teilweise eine geradezu denotative Funktion zugeschrieben werden (a.a.O. 133).

71 Mit Gruhn, *Musiksprache*, Sprachmusik 16f.

72 So Bierwisch, a.a.O. 74.

73 A.a.O. 59.

tont und die gleiche Musik verschiedenen Texten zugeordnet werden. Musik verbindet sich nicht nur mit einem emotionalen und kognitiven Konnotat, sondern mit mehreren gleichzeitig. Alles, was Musik enger decodiert, ja denotiert, ist gelernte Konvention.⁷⁴

Kompositorischer und deklamatorisch-gestischer Ausdruck gehören zusammen, obgleich letzterer weder bei der Musik noch bei der Wortsprache immer die primäre Rolle spielt. Bei der Fuge etwa ist die kontrapunktische Arbeit mit ihren Elementen der Stimmführung, der Intervallgrößen, des harmonischen Verlaufs, der Dissonanzbehandlung usw. für den musikalischen Ausdruck wichtiger als die interpretatorische Gestaltung.⁷⁵ Trotzdem ist ein Stück Musik mit einer Szene, einer „commedia“ (György Kurtág⁷⁶) zu vergleichen: Es gleicht einem Theater, bei dem Töne, Klänge, Rhythmen, musikalische Gesten usw. die Rollen spielen. Die Interpretierenden müssen diese „commedia“ inszenieren, aus den langen und kurzen Notenwerten gültige Proportionen schaffen, eine Einheit, einen Ablauf gestalten; als wären die Töne Personen, müssen sie einen Charakter, eine Farbe, ein Profil bekommen und modelliert werden, damit sie mit einem „Maximum an Aussage“ sprechen können; denn jede Note hat ihren Platz und etwas Wesentliches zu sagen. Eine „commedia“ gelingt nur unter Einbezug aller Kenntnisse und Erinnerungen an bisher gehörte und gespielte Musik, namentlich an Beispiele freier Deklamation oder des Parlando-Rubatos aus der Volksmusik und aus der gregorianischen Musik sowie an alle improvisatorische Musikpraxis.⁷⁷

74 Mit Bierwisch, a.a.O. 53–57.

75 Vgl. Gruhn, a.a.O. 49–51.

76 5.12.6.2, Anm. 226.

77 So Stenzl, Aushorchen und Schweigen 32, im Anschluss an György Kurtág. Auch bei Dieter Schnebel wird Gestik ein integraler Bestandteil der Musik, etwa in „Glossolalie“ (5.12.5) oder in „PAN“, wo ausführliche Regieanweisungen bezüglich Körpersprache beim Spielen der Instrumente gegeben werden („PAN“ für Flöte und Begleitung ad. lib., 1978, Mainz/London/New York/Tokyo 1981).

3.4 Die Syntax als Struktur musik- und wortsprachlicher Zeichen

3.4.1 Die Zeitstruktur bei Musik- und Wortsprache⁷⁸

Die *Grundeinheiten der wortsprachlichen und musikalischen Zeitstruktur* sind *Zeitabschnitte*, die zueinander in Proportionen stehen sowie gewichtet und gewertet werden. Dadurch entstehen Rhythmus und Takt, korrespondierend z.T. mit dem Puls und dem Atemrhythmus oder der Zeitstruktur von Körperbewegungen. Die Zeitabschnitte sind *Elemente der differentiellen Ebene*, der Basis für alle Strukturierung und Decodierung. *Musik- und Wortsprache sind einander ähnlich als zeitliche Folgen artikulierter Laute, die mehr sind als Laute*. Auf dem Gebiet der diskursiven Wortsprache überwiegt eine *binäre* (oppositionelle) Gliederung der Zeitabschnitte, d.h. es wird nach Vorhandensein oder Nichtvorhandensein von Eigenschaften, nach Gegensätzen gefragt: lange oder kurze Silben, Akzente oder keine Akzente, schnelles oder langsames Sprechen, durch Emotionen bedingt oder nicht usw. In der ästhetisch verwendeten Wortsprache, also etwa in der Dichtung, werden diese Eigenschaften der Zeitabschnitte wirksam in der Metrik und spielen eine eigenständige Rolle. Auf dem Gebiet der Musik sind die Zeitmuster viel stärker ausdifferenziert und statt binär *graduell* gegliedert. Das Takt-Rhythmus-System stellt ein metrisches Grundsystem dar, in dem eine Vielzahl an rhythmischen Variationen möglich sind, wobei die Rhythmen in verschiedensten Proportionen stehen können. Metrum wie Rhythmus lassen sich graduell transformieren, kürzen, dehnen, beschleunigen oder verlangsamen. Im Gesang als einer Kombination von Musik- und Wortsprache beeinflussen sich die verschiedenen Zeitmuster beider Codes gegenseitig, indem die metrische Sprache dadurch ästhetisch gebraucht wird, dass sie das musikalische Prinzip der Zeitmusterordnung aufnimmt, d.h. Takt wie Rhythmus durchor-

78 Manfred Bierwisch teilt die musikalische und wortsprachliche Materie in zwei Strukturebenen ein, nämlich in die Ebene der Zeitmuster und jene der Segmentstrukturen (so ders., Musik und Sprache 35). Umberto Eco unterscheidet drei Ebenen: die Ebene der physikalischen Informationsträger, jene der differentiellen Elemente sowie die Ebene der syntaktischen Beziehungen (so ders., Einführung 150). Von Eco her gedacht ist die Bildung einer speziellen Zeitmuster-Ebene nicht nötig, denn diese ist als Kombination der Ebene der physikalischen Informationsträger sowie jene der differentiellen Elemente zu erklären. Zeitmuster sind Zeitdauern, die durch die Unterscheidung von gleich und ungleich strukturiert werden. Zeitdauern zählt Eco zu der Ebene der physikalischen Informationsträger.

ganisiert und ihnen dabei anders als in der diskursiven Sprache eine eigenständige, musikalische Funktion zugesteht.⁷⁹

3.4.2 Die Ausdruckssubstanz bei Musik- und Wortsprache

Die Ebene der *Ausdruckssubstanz* oder der physikalischen Informationsträger umfasst die Physik der Schallschwingungen, den Artikulationsapparat des Menschen und der Musikinstrumente, den Gehörsinn und dessen Verarbeitungen, also alles, was zu den Fachgebieten der Akustik und Phonetik zählt. Bei der Bildung von Silben der Wortsprache, bestehend aus einem vokalischen Kern sowie Konsonanten oder von Noten in der Musik wird dann die Ebene der differentiellen Elemente wirksam: Silben und Noten besitzen eine bestimmte Lautstärke, Artikulationsart (bei den Silben etwa stimmhaft oder stimmlos), Tonhöhe, Klangfarbe usw., wodurch sie sich von anderen Silben und Noten unterscheiden oder ihnen gleichen und dadurch zu ihnen in verschiedene Beziehungen treten können.

Die Wortsprache gebraucht – mit kulturell bedingten Unterschieden – nur einen kleinen Ausschnitt der Ausdruckssubstanz, der wiederum *binär* gegliedert ist. Die Elemente der Ausdruckssubstanz sowie die differentiellen Elemente spielen nur auf der Wortebene eine Rolle; auf der Satzebene, wo es um Verknüpfungen geht, treten mit Ausnahme der Tonhöhe und der Betonung, die noch zur Ausdruckssubstanz gehören, ausschliesslich Regeln der Syntax hervor. Von Syntax wird also auf der Wortebene noch nicht gesprochen.⁸⁰ Die Syntaxregeln bleiben ihrerseits auf die Satzebene beschränkt und haben dann auch in der Kombination von Sätzen zu Texten keine Bedeutung mehr; es kommen dort andere Hintergrundfaktoren ins Spiel, um etwa einen Satz in einen Zusammenhang einordnen zu können.

In der Musiksprache ist das ganze Spektrum der Ausdruckssubstanz brauchbar und kann auf der Ebene der differentiellen Elemente *graduell oder gleitend* gegliedert sein: Die Vorschriften „subito forte“ oder „subito piano“ etwa sind graduell gemeint, „crescendo“ und „decrescendo“ dagegen gleitend. Auch hier ist die Gliederung kulturell verschieden: In der Melodik ist eine Gliederung gegeben durch den pentatonischen Tonvorrat, durch Naturtonskalen oder (in der europä-

79 Vgl. zum ganzen Abschnitt Bierwisch, Musik und Sprache 35–37.

80 Eine Ausnahme bildet die Morphologie: Die Flexionsmorpheme (v.a. Endungen im Deutschen) werden als Sonderbereich der Syntax nach deren Regeln der Einordnung elementarer Zeichen in komplexe behandelt; selten werden auch die übrigen Morpheme nach syntaktischen Regeln kombiniert (so Bierwisch, a.a.O. 81).

ischen Kunstmusik seit der Erfindung der temperierten Stimmung) durch temperierte Skalen. Im Gegensatz zur Wortsprache spielt die Ausdruckssubstanz kombiniert mit den differentiellen Elementen auch auf der Ebene der Tonbeziehungen eine Rolle, wo sie *Zusammenhang stiftend* auftritt: Ein Crescendo oder eine bestimmte Klangfärbung kann sich über mehrere Noten erstrecken und diese miteinander verbinden. Akzente auf Einzeltönen ergeben einen Kontrast zu den Tönen der Umgebung und schaffen dadurch Beziehung. Die Ausdruckssubstanz ist daher Teil der Syntax. Diese hat in der Musik keine untere Grenze, und auch gegen oben ist sie unbegrenzt, weil ein ganzes Musikstück gegenüber seinen Bausteinen, den einzelnen Motiven, nichts grundsätzlich anderes darstellt.⁸¹

3.5 Die Bedeutung musikalischer als ästhetischer Zeichen

3.5.1 Musik und Metaphern als autoreflexive Zeichen

In der Musik als einer Einheit von kompositorischem und deklamatorisch-gestischem Ausdruck *fehlt die semantische Schicht*, abgesehen von wenigen Ausnahmen, wo musikalische Elemente durch Konvention eine feste Bedeutung erhielten: Wie in der Onomatopoesie der Wortsprache („quaken“, „summen“ usw.) spricht eine Tonfolge, die dem Ruf des Kuckuck oder dem Hahnenschrei ähnelt, lautmalerisch für sich

81 Zum ganzen Abschnitt s. Bierwisch, Musik und Sprache 37–41.71f. Die Unterscheidung von gleich und ungleich auf der Ebene der differentiellen Elemente ermöglicht die graduelle und gleitende Gliederung auf der strukturellen Ebene der Musik genauso wie die binären Gliederungen in der Wortsprache. Der Begriff der Bedeutungsopposition, die die differentielle Strukturierung auf der semantischen Achse fortsetzt, könnte das Missverständnis aufkommen lassen, gleitende Übergänge seien nicht codifizierbar. Umberto Eco zeigt jedoch, dass das gesamte Kontinuum der Töne, „jede minimale expressive Variation“ wie etwa ein Rubato, eine Fermate, ein Glissando oder ein Triller usw. als digitalisierbare Codifizierung aufgefasst werden kann: Auf der Ebene der Notation bzw. der Wahrnehmung durch Interpretierende werden solche expressiven Elemente zwar analog codiert (3.8.2.1), doch können sie auf der Ebene der technischen Codes wie der Tonaufzeichnungen oder Tonreproduktionen in digitale Zeichen umgewandelt werden (3.8.2.2): Der physikalische Vorgang, durch den das Kontinuum einer Sequenz von akustischen Schwingungen in den Empfang und die Wiedergabe durch einen Verstärker umgewandelt wird, ist digital. Die Übertragung analogischer Modelle in digitale Codes, die die Kommunikationstechnologie insgesamt anwendet, ist immer möglich. Und die Tatsache, dass im Kanal neben dem akustischen Signal der Musikübertragung auch noch sonstige Geräusche auftreten können, ist ein weiterer Beweis für die diskrete Natur des Signals (so ders., Einführung 225–227).

selbst. Ein langsames Musikstück in Moll wird zumindest im europäischen Kulturraum als traurig gedeutet, während lebhaftes Tempo, kombiniert mit punktiertem Rhythmus, grossen Sprüngen sowie Dur-Harmonik mit Fröhlichkeit assoziiert wird. Bestimmte Tonkombinationen, welche oft mit Schmerz oder Freude in Verbindung gebracht werden, bedeuten nicht mehr diese Emotionen selbst, sind also hörbar, ohne die Hörenden in Schmerz oder Freude zu versetzen und stellen nur noch die Idee dieser Emotionen dar. Oft „bedeuten“ Tonfolgen oder Geräusche beides: Sie weisen auf Emotionen oder Stimmungen hin, vermitteln sie und bilden sie zugleich ab.

Hörnerklang wurde in vielen romantischen Kompositionen durch die Konvention seiner häufigen Verwendung auf der Jagd zum Symbol und „pars pro toto“ für eine Jagdszene. Ähnlich erlebten die Marsch- und Militär- oder die (weihnächtliche) Hirtenmusik durch ihren engen situativen Kontext eine kulturelle Verfestigung ihres Charakters, sodass einzelne musikalische Motive wie Militärsignale geradezu denotativ als feste Symbole mit festen Bedeutungen zu wirken vermögen.

Durch die häufige Verwendung desselben Motivs in verschiedenen dramatischen Zusammenhängen prägte Ludwig van Beethoven dieses zum Schicksalsmotiv. Dasselbe Vorgehen der denotativen Prägung oder Symbolisierung führte zum Wortschatz der diskursiven Sprache.⁸² Auch durch begriffliche, programmatische Titel von Musikstücken oder durch aussermusikalische Vorlagen wie sie in der Programmmusik des 19. Jahrhunderts üblich waren⁸³, kann Musik semantisch aufgeladen werden. Doch sind solche Beispiele Randphänomene, die den autonomen musikalischen Prozess transparenter machen, nicht aber dessen bedeutungsgebende Substanz bilden. Denn die aussermusikalische Bedeutung kann die innermusikalische nicht ersetzen, wie sich z.B. beim Beginn der „Moldau“ in Bedrich Smetanas „Mein Vaterland“ zeigt, der musikalisch verständlich ist auch ohne Wissen um die beiden Quellen der Moldau, die diese Musik darstellt.⁸⁴

Die Musik des 20. Jahrhunderts wehrte sich gegen solche Symbolisierungen zu musikalischen „Begriffen“, weil sie eine Verdinglichung der Musik durch musikfremde, willkürliche und starre Bedeutungsmuster darstellen.⁸⁵ Allerdings überwiegt in der Musikerziehung vielerorts die Arbeit mit Programmmusik, sodass der Eindruck entsteht, Musik sei das Denotat eines aussermusikalischen Sachverhalts. Schüle-

82 Zu den Beispielen vgl. Casimir, Musik und Kommunikation 97–99.108–111; vgl. Fleischer, Verständnisbedingungen 226f sowie Karbusicky, Grundriss 11.

83 Mit Bierwisch, Musik und Sprache 49.

84 So Faltin, Bedeutung 83ff.

85 Vgl. Adorno, Fragment 251f.

rinnen und Schüler werden auf diese Weise nicht zur Strukturwahrnehmung erzogen, sondern dazu, eine aussermusikalische Bedeutung in musikalischen Gestalten zu „eisegiesieren“.⁸⁶

Weil Musiksprache „a-semantic“ ist, also nicht auf etwas ausserhalb ihrer selbst Liegendes verweist – pragmatisch gesehen tut sie dies sehr wohl (3.6.5; 3.7) – hilft ihr der Begriff des *ästhetischen* (Charles Morris) bzw. *autoreflexiven* (Umberto Eco) *Zeichens* (3.5) dazu, trotz dieses Fehlens der semantischen Dimension im wortsprachlichen Sinn als Zeichen begriffen werden zu können. Da ein Zeichen per se referentiell ist, kann Musik insofern Zeichen sein, als sie *auf sich selbst verweist*.⁸⁷ Bedeutung ist in der musikalischen Materie codiert, und das Prinzip der Codierung ist die Übereinkunft, welche Bedeutung welcher Materie, welches Signifikat welchem Signifikanten beigelegt wird. Die musikalische Bedeutung kann also – auf dem Hintergrund der Kenntnis konventioneller musikgrammatischer Regeln – bei jedem Musikstück individuell aus der geformten musikalischen Materie erschlossen werden, während den Wörtern der diskursiven Sprache der Zusammenhang zwischen Form und Bedeutung fehlt und daher allein Konventionen die Bedeutungen festlegen.⁸⁸

86 Mit Casimir, a.a.O. 113.

87 Insofern als Musik auch ein Zeichen ist, lässt sich parallel zur Wortsprache von einer musikalischen Syntax sprechen. Wilfried Gruhn stellt dies in Frage wegen der mangelnden semantischen Aufladung der Musik und führt stattdessen den auf Noam Chomsky zurückgehenden linguistischen Begriff der „Tiefenstrukturen“ ein als normatives Regulativ, das die Codebildung determiniert. Durch Unterscheiden einer „Oberflächenstruktur“ von der „Tiefenstruktur“ wird die Gestaltungs- und Ausdrucksintention eines Musikstückes erst erkennbar. Die Tiefenstruktur als konventionelle Basis für das Bilden von individuellen Oberflächenstrukturen wird zur Grundlage der Musikgrammatik. Musikalischer Sinn ist dann als Differenz zwischen allgemeiner Tiefen- und individueller Oberflächenstruktur zu erschliessen (so ders., *Wahrnehmen und Verstehen* 73f.100.116.121f.127f.146f.) Durch Ecos Begriff des Codes (2.1.1) wird dem Unterschied zwischen fremdreferentiellen und autoreflexiven Zeichen und ihrer Decodierung jedoch differenzierter Rechnung getragen, sodass sich die Begrifflichkeit Gruhns m.E. als unnötig erweist. Diese scheint zudem einseitig strukturalistisch geprägt, während das Modell des Codes über den Strukturalismus hinausführt.

88 Vgl. Karbusicky, *Grundriss* 11. Wenn jedoch Musik nur reine „tönende Form“ (G. W. Fr. Hegel) wäre, würde sich niemand für sie interessieren; die These der Formalästhetik, die Musik als tönend bewegte Formen interpretiert und jegliche Fremdreferenz verbietet, also Musik als blossen phänomenalen Zusammenhang der Klänge, als „akustisches Kaleidoskop“ sieht, ist nicht zu halten. Denn sie verbietet damit die künstlerische *Intention* als Urheberin einer inneren Logik und Notwendigkeit des musikalischen Verlaufs, sodass dieser beliebig wird. Auch vergisst sie die expressiven Elemente, die zur Form dazukommen. Jedoch genügt es andererseits auch nicht, Musik nur unter dem Gesichtspunkt des Ausdrucks zu hören, weil so die Gefahr be-

Diskursive Sprache ist ein durch konventionelle Regeln gelerntes Beschreiben, Benennen und Sagen. Die Funktion ästhetischer Zeichen dagegen kann als *strukturell motiviertes* „Zeigen“ bzw. „Vorführen“ charakterisiert werden, das nicht nur visuell, sondern auch auditiv zu verstehen ist. Musik bezeichnet also nicht, wie begriffliche Sprache es tut, sondern „führt vor“. Sie ist als *reine Syntax*, als reines „In-Beziehung-Setzen“ von Tönen, Intervallen, Rhythmen, Klangfarben, Lautstärken usw. auch zu unterscheiden von anderen ästhetischen Codes: Töne beziehen sich nur ausnahmsweise auch auf etwas Gegenständliches oder Ungegenständliches ausserhalb ihrer selbst, so wie Bilder sich immer auch auf Formen und Farben oder Wörter sich immer auch auf Begriffe beziehen. Musikalische Bedeutung ist in der Gestalt, die tönt, in der kompositorischen Struktur sowie in der innermusikalischen Logik enthalten: Sie ist lediglich syntaktisch, nur in Ausnahmefällen auch noch semantisch.⁸⁹ Musik zeigt sich selbst und bedeutet sie selbst. Jede noch so kleine Veränderung des Materials, etwa einzelner Töne, des Rhythmus oder der Instrumentierung verändert das Zeichen und damit seine Bedeutung. Andererseits erscheint aber die Bedeutung erst, indem Musik *rezipiert* wird: *Bedeutung wird durch Wahrnehmung konstituiert*.

Nicht nur Tonfolgen, sondern auch sprachliche Metaphern gehören insofern zu den ästhetischen bzw. autoreflexiven Zeichen, als auch sie möglichst ohne semantische Dimension im Sinn der diskursiven Sprache auskommen, bedeutungslos bleiben möchten, sich also gegen begriffliches Erfassen sperren.⁹⁰ Als autoreflexive Zeichen zielen auch sie auf eine „intensionslose Sprache“ „ohne alles Meinen“; sie sind zwar wie die diskursive Wortsprache von Intentionen und Bedeutungen durchsetzt, die jedoch immer wieder unterbrochen werden, nur je und je „aufblitzen“, verhüllt und „innerviert“ in der Zeichenstruktur, um – im Unterschied etwa zu den überdeutlichen Zeichen der Werbung – „befreit von der Magie des Einwirkens“ oder Überredens den Rezipierenden *interpretative Freiheit* zu eröffnen.⁹¹ Interpretative Freiheit meint hier die Fähigkeit zu *zweckfreiem ästhetischen Wahrnehmen* von Dingen der Welt, d.h. ein Wahrnehmen, das frei ist gegenüber jeglicher

steht, ausdrucksstarke Einzelelemente mit der Gesamtintention einer Komposition zu verwechseln (so Faltin, Bedeutung 74.78 und Adorno, Fragment 252.255f).

89 Vgl. Faltin, Bedeutung 7.17. Peter Faltin will allerdings die Musik stärker als hier intendiert von anderen ästhetischen Zeichen unterscheiden.

90 Vgl. a.a.O. 3f sowie Casimir, Musik und Kommunikation 116.

91 Theodor W. Adorno führt die „abgebrochenen Parabeln“ Franz Kafkas als Beispiel einer solch intensionslosen Sprache an, deren Komposition eine musikalische sei (so ders., Fragment 252f).

Funktionalisierung zu Gebrauchs-, Bildungs-, Unterhaltungs- und religiösen Zwecken. Bereits die Höhlenmalereien der Urzeit könnten ein Hinweis darauf sein, dass ästhetische Verarbeitung der Wirklichkeit ein menschliches Grundbedürfnis darstellt.⁹² Ästhetische Botschaften erschweren die Bedeutungskonstitution durch *Verfremdungen* bzw. Abweichungen gegenüber dem alltäglichen Zeichengebrauch. Dazu folgende Beispiele:

Denotierte Bedeutungen von Wörtern werden durch syntaktische Operationen, z.B. ungewohnte Zusammenstellung in Frage gestellt und damit in ambivalente Botschaften verwandelt, wie dies im berühmten Beispiel von Gertrude Stein „a rose is a rose is a rose is ...“ der Fall ist.⁹³

Gedichte oder musikalische Kompositionen formen Worte und Sätze zu Klanggebilden um und verfremden sie dadurch: Die „Musik der Worte“ Stephane Mallarmés etwa verabsolutiert den Sprachklang, indem sie ihn zum bevorzugten Gegenstand poetischer Gestaltung erhebt. Umgekehrt verselbständigt sich im rationalen Begriffsapparat technologischer Wissenschaftssprachen deren Inhalt: Hier kommt es nicht auf die Sprache, sondern auf die Mitteilung an. Der Zerfall der Sprache in Klang und Bedeutung führt zur Verwendung asemantischer Lautkombinationen oder zur Isolierung der Lautstruktur aus einem Textzusammenhang, der phonetisch und semantisch dekomponiert wird.

„Darin liegt zugleich die Chance, neue Bezüge zwischen Sprache und Musik aufzudecken und ihre Übergänge kompositorisch fruchtbar werden zu lassen. Denn in dem Masse wie Sprache aus syntaktischen und semantischen Zwängen gelöst ist, wird sie frei zur Verwirklichung musikalischer Prinzipien.“⁹⁴

Die künstlerischen Auseinandersetzungen im Bereich des *Zusammenwirkens von Wort- und Musiksprache* (5.12) seit den Kompositionen von Luciano Berio, Herbert Eimert, Mauricio Kagel, György Ligeti, Steve Reich, Dieter Schnebel, Karlheinz Stockhausen, Jakob Ullmann u.a. sind ein aufschlussreiches Beispiel ästhetischer Arbeit an der Sprache und damit ein wichtiger Seismograph der Zeit.⁹⁵ Dasselbe Phänomen findet sich in der Malerei oder im Film: Die scheinbar realen Figuren in Chagall-Bildern halten sich nicht an die Regeln der Schwerkraft, was ihnen einen irrealen Zug verleiht. Und Charlie Chaplin isst in seinem Film „Goldrausch“ mit Hochgenuss und unter Einhalten aller Anstandsre-

92 So Faltin, a.a.O. 38f.

93 So Eco, Einführung 149f.

94 Gruhn, Musiksprache, Sprachmusik 152.

95 Mit Gruhn, a.a.O.

geln Schuhe, was einer Verfremdung des Essvorgangs und seiner Semantik gleichkommt.⁹⁶

3.5.2 Ästhetische Zeichen als Zeichen intendierter Beziehung

Was *intendierte Beziehung* meint, zeigt sich am besten an einem Beispiel: Der Halbtonschritt „fis-g“ bedeutet nichts anderes als einen Halbtonschritt. In der Funktion als Leittonschritt in einem Stück in der Tonart g-Moll jedoch, in der er z.B. durch insistierende Wiederholung eine Pendelbewegung zwischen Dominant- und Tonika-Akkord ausführt und dabei durch dynamische Begleitfiguren unterstützt wird (so zu Beginn der g-Moll-Sinfonie Mozarts Nr. 40, KV 550), verfolgt er eine bestimmte *Textstrategie als Idee des In-Beziehung-Setzens*, die dann von den Rezipierenden als Bedeutung verstanden werden kann.⁹⁷ Eine musikalische Form ist also ein Netz von Beziehungen gemäss der Logik bzw. der Grammatik von Tonbeziehungen, und eine musikalische Idee oder Textstrategie ist dementsprechend eine Intention des In-Beziehung-Setzens. Daher ist die Frage, wie aus Tönen, die für sich nichts bedeuten, Beziehungen zustande kommen, der Musik angemessener als die Frage, was ein musikalisches Motiv bedeutet. *Musikalische Bedeutung liegt in den Ton-Beziehungen*. Ein musikalisches Motiv allein ruft noch kein Verstehen hervor; erst die Beziehungen zu seinen Varianten oder zu anderen Motiven machen es bedeutungsvoll.

Auch bei den übrigen ästhetischen Codes, etwa bei der Wortsprache, lässt sich aus den syntaktischen Beziehungen Bedeutung erschliessen: Syntax meint hier eine Sammlung logischer Operationsregeln, durch die Wörter in unendlich vielfältiger Weise kombiniert werden können, wobei dann nicht die einzelnen Wörter, sondern deren Kombinationen Bedeutung erlangen. Alle ästhetischen Zeichen, nicht nur die musikalischen, wollen Zeichen einer durch die Textstrategie intendierten Beziehung sein.⁹⁸ Roman Jakobson zeigte für die Wortsprache, dass die Ästhetizität eines Satzes durch Äquivalenzbeziehungen zwischen der Achse der Selektion (Paradigma) und jener der Kombination (Syntagma) zustande kommt. Das Syntagma bringt seine Kriterien in die Auswahlkriterien des Paradigmas ein. So eröffnet der Ausdruck „horrible Harry“ eine ästhetische Wirkung, die „dreadful Harry“ nicht hat, weil hier nicht wie dort durch die phonologische Äquivalenz der

96 So Faltin, a.a.O. 63–65.

97 Mit Gruhn, a.a.O. 72f.

98 Mit Faltin, a.a.O. 62.79f.84.128.

ersten zwei Silben („hori“ und „haeri“) eine Beziehung zwischen den beiden Wörtern hergestellt wurde. In der Musik ist es selbstverständlich, dass die Verknüpfung von Elementen immer auch deren Auswahl beeinflusst:

„Einem Motiv oder einer Akkordfunktion als Element des Syntagmas steht eine breite Skala von konkreten Realisationsmöglichkeiten durch Instrumentation, Artikulation, Lage, Tempo, Dynamik etc. wie auch durch Varianten ... als Paradigmen zur Verfügung.“⁹⁹

3.5.3 Die Textstrategie als ästhetische Intention in der Zeichenmaterie

Der Ausdruck eines ästhetischen oder autoreflexiven Zeichens, dessen *ästhetische Intention*, aufgrund derer die Rezipierenden Bedeutung erschliessen, ist einmalig und erscheint unmittelbar in der Materialität des Zeichens, also nicht wie bei der diskursiven Wortsprache vermittelt durch einen Begriff. Er bildet dessen *Textstrategie* (2.1.2), die etwa in der Art und Weise der Formung von Tönen zu einer bestimmten Tonfolge oder in der Intention der Verbindung von Wörtern zu einer bestimmten Metapher sichtbar wird.¹⁰⁰ Syntaktische Strukturen in der Musik, etwa eine Akkordfolge, die als Trugschluss intendiert und gehört wird, haben Bedeutung, weil in ihnen durch ein bestimmtes In-Beziehung-Setzen von Akkorden, also durch eine syntaktische Operation, die Intention des Öffnens, der Fortsetzung bzw. des Ausweichens auf jeweils individuelle Art musikalisch realisiert wird. Diese Textstrategie ist die einzige „Realität“, auf die sich der hörbare syntaktische Vorgang bezieht; sie ist eine intentionale und private Qualität. Ihre Bedeutung ist nicht durch die Bezeichnung „Trugschluss“ (als Störung des Verlaufs einer Kadenz bzw. als Ausweichen aus dem gewohnten Verlauf) ausgeschöpft: Das Wort „Trugschluss“ ist nicht die Bedeutung des gehörten Trugschlusses, sondern diese liegt in der Musik des Trugschlusses, in der auch Instrumentierung, Artikulation, Lage, Lautstärke oder das Tempo eine Rolle spielen. Jeder spezifische, gemäss seiner eigenen Textstrategie realisierte und gehörte Trugschluss konstituiert eine spezifische Bedeutung.¹⁰¹

99 So Gruhn, a.a.O. 81f.143f.

100 Vgl. Faltin, a.a.O. 63–65.

101 Ebenso hat die ästhetische Bedeutung der Farbe „rot“ eigentlich nichts mit dem Wort „rot“ zu tun, sondern entsteht mit jedem gemalten Bild wieder neu. (Mit Faltin, a.a.O. 83ff)

3.5.4 Autoreflexivität und Beziehung

Die Textstrategie, die sich im ästhetischen Zeichen als dessen Bedeutung äussert, ist v.a. eine *syntaktische Intention*, dargestellt durch den logischen Vollzug von Zusammenhängen und Beziehungen zwischen den Einzelementen, also durch den „begriffslosen Vollzug der Materialität“ des Zeichens. „Begriffslos“ meint einerseits, dass die Form des ästhetischen Zeichens nicht eine austauschbare Hülle des Inhalts darstellt, so wie etwa die verschiedenen Wörter unterschiedlicher Sprachen („Gesicht“, „face“, „visage“ usw.) austauschbar sind. „Begriffslos“ meint andererseits, dass der Bedeutungsreichtum des ästhetischen Codes viel grösser ist als bei der an allgemeinverständliche Begriffe gebundenen diskursiven Wortsprache.¹⁰² Dies drückt der Begriff der *Autoreflexivität* des Zeichens aus (4.4.2). Ein autoreflexives Zeichen ist eines, bei dem die Rezipierenden keinen Signifikanten isolieren können, um ihn in eindeutiger Weise auf sein denotatives Signifikat zu beziehen; sie müssen das Gesamtdenotatum erfassen, das syntaktische Ganze der Einzelemente.

Kurt Martis Gedicht „weihnacht“¹⁰³ etwa ist so gestaltet, dass das, was inhaltlich erzählt wird, der Sturm Gottes gegen die falschen Gottesbilder und zugunsten seiner Menschlichkeit, zugleich durch die Komposition der Wörter und Sätze gezeigt, vorgeführt wird, und zwar auch auf den Ebenen der Ausdruckssubstanz, der Silben, der Wortklänge und -rhythmen, der syntaktischen Gliederung und des Schriftbildes: „Alles folgt der Bewegung Gottes selbst, seiner Mensch- und Kindwerdung ...“ und „... lässt den Text selbst aus Zorn und Schlag hilflos in Marias Schoss fallen.“¹⁰⁴

Die Bedeutung, die sich aus den syntaktischen Beziehungen zwischen den Einzelementen erschliessen lässt, stellt dann eine neue Ebene gegenüber der an sich bedeutungslosen Materialität dar: Sie ist etwas qualitativ anderes als diese und nicht darauf zurückzuführen; sie bedeutet ein „Mehr“, ein „Geistiges.“ Auch jedes musikalische Phänomen *weist* Kraft dessen, wovon es sich absetzt und wodurch es Erwartung weckt, also durch ein Beziehungsgefüge, *über sich hinaus*, (also nicht dadurch, dass seine musikalischen Einzelemente etwas Aussermusikalisches ausdrücken).¹⁰⁵

102 A.a.O. 56f.

103 Marti, Namenszug mit Mond 26.

104 Bieritz, Predigt-Kunst 242f.

105 Mit Adorno, Fragment 255f. Vgl. Gruhn, Musiksprache, Sprachmusik 24.

Ästhetische Wahrnehmung und Verarbeitung der Wirklichkeit meint nicht ein quasi-religiöses Getroffenwerden durch das Schöne als eine reine, hohe Idee, abgelöst von der niederen materiellen Form, sondern das Schöne erschliesst sich („entmythologisiert“ und „inkarniert“) in den Beziehungen der Zeichenmaterie.¹⁰⁶

3.5.5 Serielles und strukturelles Denken

Ästhetische Botschaften sind oft ein Reflex neuer gesellschaftlicher Bedingungen und daher auch ein Verstoss gegen Regeln sowie eine Störung des überkommenen Wahrnehmungsrepertoires. Neue Musik findet neue Regeln oder neue Kombinationen aus alten Regeln.

Ein Beispiel für die Reaktion der Kunst auf das Zerschlagen traditioneller Ordnungen war das *serielle Denken*¹⁰⁷ in der Musik. Es stellte das durch Gravitation und Anziehungskraft definierte Universum, also etwa auch das Kausalitätsprinzip in Frage¹⁰⁸: Die Vorgabe eines tonalen Zentrums (Tonika oder Grundakkord), auf das hin alle anderen Töne und Tonverbindungen ausgerichtet sind und aus dem sich alle folgenden Bewegungen ableiten, das also die formalen Komponenten des gesamten Musikstückes, die Tondauern, den Rhythmus, die Tonstärke, die Klangfarben, die Agogik und andere Aspekte der Gestaltung durch die Interpretierenden in abgeschlossener Weise organisiert, wurde aufgegeben.¹⁰⁹ Alle oben genannten *Parameter* wurden *gleichberechtigt*, bekamen ein Eigenleben, sodass sich unzählige neue Möglichkeiten der Organisation des Tonmaterials eröffneten. Und gleichzeitig verloren die Beziehungen zwischen den Tönen der tonalen Tonleitern ihre herkömmlichen Bedeutungen; es bestand nur noch eine äusserst schwache Ordnung, weil die individuellen Besonderheiten der Einzeltöne (hervorgerufen durch ihre hierarchische Stellung innerhalb der Tonleiter) verschwunden waren. Zudem wurden die Gegenstände (das Material)

106 Mit Faltin, a.a.O. 67. Vgl. Adornos Bezeichnung der Musik als „entmythologisiertes Gebet“, als „wie immer auch vergeblicher menschlicher Versuch, den (göttlichen) Namen selbst zu nennen“, statt Intentionen und Bedeutungen mitzuteilen, die den Eindruck erwecken, sie könnten die Wirklichkeit präzise erfassen (so ders., Fragment 252; 2.2.2).

107 Umberto Eco hat hier Kompositionsrichtungen im Blick, die den im Gefolge von Arnold Schönberg und Anton Webern entwickelten Serialismus als Durchorganisieren aller musikalischer Parameter in Reihen gleicher Struktur weiterführen und dabei die Starrheit der Reihenstruktur hinter sich lassen (3.10.4; 3.10.5).

108 So Eco, Einführung 379.

109 So ders., Das Offene Kunstwerk 48.

und deren Organisationsform für jedes Werk neu geschaffen.¹¹⁰ Mit der Analyse aussereuropäischer Musik, die statt der gewohnten Tonintervalle auch Mikrointervalle, z.B. Vierteltonschritte, und statt der schwerpunktorientierten eine schwebende Rhythmik aufweist, entpuppte sich das auf der Gravitation beruhende scheinbare Naturgesetz der Tonalität als kulturelle Konvention. Erst recht focht die elektronische Musik den Absolutheitsanspruch des tonalen Systems an: Der Einzelton als fester Frequenzwert kann in einer Vielfalt von Frequenzen unscharf werden, sodass statt einer Tonfolge ein Tongewebe entsteht und neue, diffusere Klänge als die bisherigen das Ohr aus seinen Hörgewohnheiten hinausführen.¹¹¹

Im Umfeld der klassischen Musik herrscht dagegen ein *statisches* bzw. *zyklisches* Denken, die Vorstellung des „ständigen Zurückkommens des Werdens auf sich selbst“, wodurch jede zeitliche Dynamik schliesslich immer wieder zur Ruhe kommt. Ein einziger Ursprung, der zugleich Ziel ist, ein einziges Zentrum organisiert alles, und das Ich der Zuhörenden identifiziert sich damit, bis deren Bewusstsein „zu dem eines Gottes“ wird.¹¹² Diese „psychologische Trägheit“ als Folge der klassischen Tradition bringt es mit sich, dass Unvorhergesehenes wie z.B. Modulationen von einem tonalen Zentrum zum anderen oder Regelverletzungen, die innerhalb jeder kunstvollen Komposition auftauchen und die musikalische Sensibilität und Wahrnehmungsfähigkeit hätten herausfordern wollen, keine Eigendynamik mehr entfalten können, sondern zum Überwundenwerden bestimmt sind und damit zur Bestärkung des Trägheitssystems „zurechtgehört“ werden.¹¹³ Wohl gehören die Assimilationsfähigkeit sowie die Erhaltung von Erfahrungen zu den Bedingungen menschlicher Existenz; doch Erhaltung muss nicht „starre Fixierung“ bedeuten, sondern kann auch ein „Zustand organischen Funktionierens“ sein: Neue Erfahrungen müssen nicht einfach gänzlich in bestehende Schemata eingepasst werden, sondern „bereichern und modifizieren“ das bisher Erfahrene und Bestehende, damit dieses nicht zu leeren Formeln erstarrt.¹¹⁴ Statt alle Erfahrungen

110 So ders., Einführung 384f.

111 So ders., Das Offene Kunstwerk 172f. Hier besteht die Gefahr, dass das Ohr im Gemisch der verschiedenen Frequenzen nichts mehr wahrnimmt, dass es nur noch so etwas wie ein „weisses Rauschen“ hört, das aus der Überlagerung aller Frequenzen entsteht. Um dies zu vermeiden, ist eine minimale Ordnung innerhalb der Klänge nötig, die dem Ohr Möglichkeiten zur Unterscheidung und Auswahl verschiedener Eindrücke gibt (ebd.).

112 So Eco, a.a.O. 148.

113 A.a.O. 147.

114 Vgl. a.a.O. 146.

gemäss der erworbenen stilistischen Gewohnheiten auf eine Formel oder Ordnung zurückzuführen, legt die neue, durch das serielle Denken geprägte Musik und mit ihr auch die übrigen modernen Künste die Betonung auf den „Prozess“, auf die Möglichkeit, „viele Ordnungen auszumachen“, die „gleichwahrscheinlich“ sind. „Ziel“ wäre das Finden immer neuer Lösungen.¹¹⁵ Das serielle Denken steht also im Widerspruch zum Postulat allgemeiner Strukturen als vorherbestimmter Grössen, von dem etwa die unveränderliche Dur- und Molltonalität oder im Bereich des Christentums der Gregorianische Choral ausgehen. Ziel des seriellen Denkens ist dagegen eine „offene und polyvalente Struktur“¹¹⁶, ein delikates Gleichgewicht zwischen einem „Minimum an Ordnung“ und einem „Maximum an Unordnung.“ Es möchte eine *Ambiguität* verwirklichen, die durch die „Fruchtbarkeit des Ungeformten“ und die „Herausforderung des Unbestimmten“¹¹⁷ in freier, aber vom Künstler oder von der Künstlerin gewollter Weise mit Interpretierenden und Rezipierenden kommuniziert.

3.5.6 Die Bedeutung generativer Strukturen

In Umberto Ecos Modell des offenen Kunstwerks spielen die *serielle* und die eingangs beschriebene, die Beziehungen zwischen den verschiedenen Ebenen des Kunstzeichens analysierende *strukturelle* Denkweise, trotz ihrer scheinbar unvereinbaren Voraussetzungen, eine *komplementäre Rolle*: Das serielle Denken lehnt jegliche Konstanz von Strukturen und Formgesetzen ab und sieht alle Phänomene in ihrer historischen Relativität, während das strukturelle Denken sich an Linguistik und Ethnologie anlehnt, die trotz der Verschiedenheiten etwa zwischen Sprachen und Systemen sozialer Beziehungen in ihnen konstante Strukturen entdeckten: „sehr einfache und universelle Gliederungen, die dann differenziertere und komplexere Strukturen erzeugen können.“¹¹⁸ Diese einfachen und universellen Gliederungen, die auch „generative Strukturen“ genannt werden, sind so allgemein, dass sie sowohl *die tonale Grammatik als auch die Ablehnung aller Grammatik durch den Serialismus umfassen*. Mit ihrer Hilfe liesse sich eine „strukturelle Methodologie“ entwickeln, die den „historischen Übergang von den griechischen, orientalischen und mittelalterlichen Tonleitern zur tem-

115 A.a.O. 148f.

116 Eco, Einführung 379.

117 Ders., Das Offene Kunstwerk 175f.

118 So ders., Einführung 387.

perierten Tonleiter und von dieser zu den Tonreihen und Konstellationen der seriellen Musik“ erklären kann, indem sie „eine Art von generativem Mechanismus“¹¹⁹ ausarbeitet. Generative Strukturen sind also Strukturen, die den Prozess vom Alten zum Neuen umfassen. Darin nähern sie sich dem seriellen Denken an. Umgekehrt lässt sich nur durch strukturelle Analyse erklären, wie die serielle Technik ihre neuen Formen und Botschaften entwickelt. Beide Denkweisen, die serielle und die strukturelle, können als *Verfahrensabsichten* verstanden werden, zwischen denen eine Vermittlung möglich ist: Die serielle Technik zielt darauf, neue strukturierte Formen zu schaffen, während die strukturelle Forschung diese Formen auf alle ihre Strukturen, auch noch so tief liegende hin, untersucht. Die Theorie der seriellen Musik wäre „der Pol des Werdens, der dem Pol des Bestehens (der durch Linguistik und Ethnologie angeregten strukturalen Methode) gegenübersteht.“ Anders gesagt: *Die Semiotik der Botschaft und die Semiotik des Codes ergänzen sich gegenseitig* (3.10.5).¹²⁰ Generative Strukturen als gemeinsame Grundlage von strukturellen und seriellen Verfahrensweisen, die neben der Struktur eines ästhetischen Zeichens auch seine Prozesshaftigkeit zu berücksichtigen ermöglichen, können das „In-Bewegung-Sein“ des abduktiven Denkens verständlich machen. Damit also Rezipierende *Kunstzeichen in Bewegung* verstehen, müssten sie sich ein Repertoire an „generativen Regeln“ aneignen.¹²¹

Diese sind eigentlich Ausdruck der *Zweipoligkeit des menschlichen Hörvorgangs* (3.2.6): Einerseits nimmt das Ohr die Welt als dynamische Folge von Veränderungen wahr und vollzieht das Nacheinander von Ereignissen mit. Andererseits schafft das Hören durch die Erinnerung und die Erwartung (also aufgrund seines Vorrats an Codes) „Inseln der Beständigkeit“: Es erkennt Verknüpfungen der Ereignisse durch Entsprechungen, Identitäten, Veränderungen oder Metamorphosen im Fluss des sich ständig erneuernden Geschehens und fragt nach der rhythmischen Ordnung, nach dem Tonsystem und nach dem Stil. Diese beiden Pole des Hörens, das Identifizieren von Bekanntem wie das Sich-Einlassen auf Neues, Überraschendes, bringen die Linearität der Zeit (wie sie in der meisten Musik zum Ausdruck kommt) oder auch deren Stillstand (3.11.2) zum Erleben. Zum Aspekt der Veränderung beim Hören gehört auch, dass Hörende immer wieder andere Echos auf dasselbe Stück geben, da sie sich in immer neuen Hörsituationen

119 A.a.O. 388f.

120 A.a.O. 391.

121 Vgl. Faltin, Bedeutung 129f.131.133.

befinden und sich manchmal von der Dynamik der Höreindrücke auch einfach mittragen lassen.¹²²

Musik ist die Vereinigung von unendlichem dynamischem Fließen und von strukturellen Einzelaspekten, die die Erfahrung von Wirklichkeit bestimmen.¹²³ Diese durch das Hören eröffnete Zeiterfahrung lässt sich mit dem Satz Heraklits zusammenfassen: „Wir steigen niemals in denselben Fluss“, oder, indem das Bild des Flusses die Offenheit der Tradition betont: „Den in dieselben Flüsse Steigenden fließen andere und immer andere Wasser zu.“¹²⁴

3.5.7 Information und Redundanz in der Musik- und Wortsprache

Der *Informationsgehalt* eines ästhetischen Zeichens ist *proportional* zu seinem *Überraschungsgehalt*, d.h. zu seiner Ambiguität auf allen Strukturebenen. Einen grossen Einfluss übt die Aktivität oder das Mass der Aufnahmefähigkeit der einzelnen Rezipierenden auf den Informationsgehalt aus. Diese Aktivität ist der Grund dafür, dass auch ein bekanntes oder sogar auswendig gewusstes Gedicht oder Musikstück keineswegs informationsarm sein muss, weil darin immer wieder neue und spannende Elemente entdeckt werden können. Bedingt durch die Formgesetze treten in der Musik und Dichtung zudem oft Wiederholungen bzw. Erwartungen über den weiteren Verlauf einer Komposition oder eines Textes auf, die erst recht nicht nur Redundanz bedeuten, sondern gerade die Voraussetzung für Überraschungen schaffen. Eine gewisse Redundanz ist allerdings wichtig, damit ein Kunstzeichen überhaupt verständlich ist und bei den Rezipierenden gelegentliches Abschweifen bzw. eigene Gedanken oder Reflexionen möglich sind, ohne dass dadurch die Textstrategie verloren geht. Auch weil Musikhören wie Lesen immer ein nachträgliches Konstruieren von Zusammenhängen bedeutet, also nicht im aktuellen Mitvollziehen aufgeht, braucht es Redundanz. Denn eine zu hohe Informationsflut schwächt die Rezeptionsbereitschaft und schafft Distanz durch die Antizipation von Überforderung. *Reizvielfältige* Musik informiert und stimuliert eher die *kognitiven* Fähigkeiten der Rezipierenden, während *reizintensive* Musik eher den Organismus und seine *psychophysischen* Parameter (wie etwa die Herzfrequenz) informiert und stimuliert; jedoch spielen kognitive und emotionale Fähigkeiten bei der Informationsverarbeitung

122 Mit Zender, Wir steigen niemals in denselben Fluss 11f.14.

123 A.a.O. 15.

124 A.a.O. 12.19.

immer zusammen. Ziel ist also ein *Gleichgewicht* zwischen *Information und Redundanz*.¹²⁵

Je hektischer die Zeit und je grösser die Informationsflut ist, desto stärker macht sich die Neigung zur Vereinfachung von komplexen Reizen und das Bedürfnis nach leichter Musik mit grosser Redundanz bemerkbar, die durch ihren hohen Bekanntheitsgrad *rasche Identifikation* ermöglicht.¹²⁶ Musik kann sogar ein Instrument zur Regulation der als chaotisch erlebten „Weltgeräusche“ darstellen, indem sie eine Ähnlichkeit mit dem Chaotischen aufweist, dieses jedoch durch Organisation und damit durch Mässigung der Reize unter Kontrolle bringt. Statt die Angst vor dem Chaos zu bestätigen, kann sie eine „Problemlösung“ anbieten und so Spannungen abbauen helfen.¹²⁷

3.6 Der innermusikalische Prozess der Bedeutungsbildung¹²⁸

Den nun zu beschreibenden verschiedenen musikalischen Schichten entsprechen die in 3.8.2 aufgeführten Wahrnehmungsebenen.

3.6.1 Die klangliche Aussenschicht musikalischer Zeichen

Einerseits besteht Musik aus einer *klanglichen Aussenschicht*, deren Elemente *Klänge, Klanggesten und Klangsymbole* sind. Sie ist die Ebene der Affekte, Gefühle, Empfindungen, Assoziationen, Erlebnisse usw., aus der sich emotive Bedeutung erschliessen lässt. Die ersten beiden Elemente dieser Schicht, Klänge und Klanggesten, werden intersubjektiv wirksam, weil sie psychologisch verankert (oder sogar teilweise anthropologisch konstant) sind. Dazu gehören die verschiedenen *Klangfarben* der Instrumente und Stimmen sowie deren Timbre (etwa der „Schmelz der Violinen“). Klanggesten (z.B. ein würdig schreitender Choral) sind soziokulturell vermittelt und durch den Gebrauch definiert, oder sie werden durch die Verbindung mit anderen Ausdrucks-

125 Zum ganzen Abschnitt s. Casimir, Musik und Kommunikation 120–125.127f; vgl. 134.139.

126 So Casimir, a.a.O. 126.

127 Chaosängste lassen sich oft auf frühkindliche Existenzängste zurückführen, die ihrerseits eine Reaktion auf damals gehörte, als zu komplex erschienene Geräusche darstellen können (vgl. ders., a.a.O. 127.153).

128 Bedeutungsbildung ist semiotisch als „Decodierung“ zu präzisieren.

systemen (Wortsprache, Bilder usw.) semantisiert.¹²⁹ Bei der Klangsymbolik wäre z.B. der bereits erwähnte Dur-Moll-Gegensatz (3.5.1) zu nennen: Er ist als Hell-Dunkel-Kontrast zu verstehen, weil er kompositorisch in eindeutigen Kontexten so verwendet wird; aber umgekehrt wird er so verwendet, weil er auch psychologisch wirksame Hell-Dunkel-Qualitäten besitzt.¹³⁰ Interessant ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass vor dem Einführen der temperierten Stimmung die verschiedenen Tonarten infolge ihrer unterschiedlichen Intervall-Zusammensetzung verschieden klangen und entsprechend eine unterschiedliche Charakterisierung durch die Komponierenden erfuhren. (Infolge der Temperierung erklingen nun gleich gebaute Akkorde auch in unterschiedlichen Tonarten identisch.) Verstehen lassen sich Klänge und Klangsymbole unmittelbar, intuitiv, da sie anthropologisch fundiert sind, während Gesten sich ebenso unmittelbar durch Wiedererkennen und Nachvollziehen mitteilen.¹³¹

3.6.2 Die strukturelle Innenschicht musikalischer Zeichen

Von der klanglichen Aussenschicht ist die strukturelle Innenschicht, die Schicht der syntaktischen Beziehungen und Funktionen zu unterscheiden, durch die musikalische Bedeutung sich erschliesst. Die Struktur eines bestimmten musikalischen Zeichens besteht in der individuellen Ausformung von Strukturierungsregeln. Kompositionsintern treten diese als Syntaxregeln sowie als Form- und Strukturbeziehungen auf, während kompositionsextern historische und kulturelle Determinanten sowie Strukturentsprechungen zwischen musikalischen und aussermusikalischen Phänomenen eine Rolle spielen. Die Abweichung von der Norm der Strukturierungsregeln, die analytisch nachweisbar und begrifflich beschreibbar ist, kann als innovatives Moment des einzelnen Musikzeichens gelten: Seine Textstrategie generiert eine neue, eigentändige Wirklichkeit, in der sein eigentlicher Sinn erscheint, wie dies im Einflussbereich der seriellen Musik für alle Kompositionen gilt. Eine melodische oder rhythmische Figur oder eine harmonische Progression erhalten ihre innermusikalische Bedeutung durch die einmalige, individuelle Darstellung allgemeiner melodischer, rhythmischer oder harmonischer Strukturierungsregeln. Die Hörenden vergleichen zunächst zwischen dieser einen individuellen Darstellung und anderen, real

129 So Gruhn, Wahrnehmen und Verstehen 83.

130 A.a.O. 78.81.83.85f.95.

131 A.a.O. 83.

existierenden und gespeicherten oder virtuellen, aus Erwartungen abgeleiteten Alternativen. Anschliessend stellen sie die Differenz zwischen individueller ästhetischer Intention (Textstrategie) und allgemeinem Schema von Normen (verfestigte Codes der Konvention) fest. Je mehr solcher Normen einer Hörerin oder einem Hörer bekannt sind, desto besser können die individuellen Abweichungen wahrgenommen und als ästhetische Qualität verstanden bzw. genossen werden.¹³² Beispiel für eine Norm im Bereich von Rhythmik und Melodik ist etwa das Auftakt-Motiv, das oft Liedanfänge charakterisiert und durch den Quartsprung aufwärts, der Aufbruchstimmung symbolisiert, verstärkt wird. Ein anderes Beispiel ist die rhythmische Figur von Achteltriolen, die Franz Schubert sowohl im bereits erwähnten „Erlkönig“ wie auch im Lied „Allmacht“ verwendete. Aber bereits am Tempo lässt sich ablesen, dass die Figur nicht zweimal dasselbe zeigt: Das eine Mal verbreitet sie eine „ruheloze Stimmung“, das andere Mal „ruhige Souveränität.“ Je nach Erzählsituation des Liedes, deren Einleitung das Motiv darstellt, entsteht also ein anderer Ausdruck. Ein analoges Phänomen lässt sich auch in der Wortsprache beobachten, wo ein Wort oder eine Wortgruppe je nach Kontext Verschiedenes bedeutet.¹³³

Verstehen heisst auf der innermusikalischen Ebene, Beziehungen herzustellen zwischen aktuellem Zeichen und den Codes, die die Funktion von Interpretanten übernehmen. Die Form mit ihrer Struktur ist also nicht nur Oberfläche ohne Bedeutung, sondern bildet ein Netz syntaktischer Funktionen, das für die Hörenden Bedeutung erscheinen und diese kognitiv als solche verstehen lässt. Dass und wie die Syntax semantisch wirkt, kann an Arnold Schönbergs „Ein Überlebender aus Warschau“ gezeigt werden (1.2.4): Zu Beginn wird ein Trompetensignal, das zugleich Klang und Gestus ist und auf der Ebene der klanglichen Aussenschicht als altbekannt codierbar erscheint, durch die Umkehrung der Tonreihe, aus der es gebildet wurde, weitergeführt. Diese Umkehrung widerspricht der Erwartung darüber, wie das Signal in für traditionelle Musik üblicher Art und Weise weitergesponnen werden könnte, denn sie folgt einer Regel der Zwölftonmusik, geht also von einer neuen musikalischen Grammatik aus. Nicht schon auf der Ebene der klanglichen Aussenschicht, sondern erst auf der Ebene der strukturellen Innenschicht, wo die syntaktischen Verknüpfungen erscheinen, lässt sich also die innovative Veränderung des altbekannten musikalischen Ausdrucks feststellen.¹³⁴

132 Zum ganzen Abschnitt vgl. Gruhn, a.a.O. 74f.83f.96.100.121f.128.131.

133 So Gruber, Literatur und Musik 29.

134 So Gruhn, Wahrnehmen und Verstehen 82.

Die funktionale Kadenz, also die Abfolge vom Grundakkord (Tonika) als erster zur vierten bzw. fünften Stufe (d.h. zu Subdominante und Dominante) und wieder zurück zum Ausgangsakkord, stellte die harmonische Grundlage der gesamten europäischen Musik bis ins 19. Jahrhundert dar. Traditionskritisch gesehen ist diese nichts anderes als ein soziokulturell verinnerlichter syntaktischer Code, der durch perpetuierenden Gebrauch (etwa in der Popindustrie oder in der Ländlermusik) semantisch erstarrte, zu semantischem Geräusch verkam. Es stellt sich nun die Frage, wie ein innovativer Umgang mit der Kadenz diesem Notstand entgegenwirken könnte (3.10.5).¹³⁵

Die syntaktischen Strukturen eines ästhetischen Zeichens ermöglichen also das Erschliessen von Bedeutung entsprechend dem Charakter der (z.B. am Gestus orientierten) Codierungsart. Dies meint, dass eine *Isomorphie zwischen Materie (Struktur) und Bedeutung* besteht, indem Gliederung und Zeitstruktur bei beiden sich entsprechen – und zwar sowohl auf der Ebene der Elementarzeichen wie auf der Ebene der grösseren Zusammenhänge. Demnach lassen sich komplexe ästhetische Zeichen wie eine Sinfonie oder auch eine sprachliche Metapher nicht mehr in Elementarzeichen zerlegen, weil diese unlösbar in den grösseren Zusammenhang hineingehören. Es müssten daher immer neue Elementarzeichen gefunden werden, um daraus neue komplexe Zeichen entwickeln zu können.¹³⁶

3.6.3 Die Gehalt-Schicht musikalischer Zeichen

Neben der klanglichen Aussenschicht und der strukturellen Innenschicht kann die dritte Ebene der musikalischen Struktur als *Tiefen-, Sinn- oder Gehalt-Schicht* bzw. als Ebene der *kontextuellen Bedeutung* bezeichnet werden. Hier werden die Gründe für eine bestimmte Auswahl und Verknüpfung des musikalischen Materials bei der Komposition erkennbar: die *Schlüssigkeit* der kompositorischen Mittel (stimmen Struktur und Intention überein?), d.h. die innere Logik der musikalischen Entwicklung, die *Evidenz der Entwicklung einer Vielfalt aus einer*

135 Dieselbe Frage stellt sich auch angesichts des Gebrauchs des Kompositionsprinzips der „Melodie mit Begleitung“ in traditionellen Liedern.

136 Mit Bierwisch, Musik und Sprache 73–78. Diese Isomorphie gilt in der diskursiven Sprache nicht: Wörter, die der Bedeutung nach zusammengehören, können durch die Satzstellung auch formal getrennt sein. Oder: unterschiedlich geformte Sätze bedeuten u.U. dasselbe, denn verschiedene Wörter werden als Satzelemente verschieden klassifiziert, gehorchen also verschiedenen Verknüpfungsregeln, die rein konventionell sind. Zudem gelten die syntaktischen Regeln nur auf der Satzebene.

Einheit bzw. die *Stringenz der Zusammenhänge und Ableitungen* usw. Es zeigen sich die ästhetischen, tektonischen und musikalischen Ideen und Intentionen, zusammengefasst in der Textstrategie, dem „Modell-Autor“ (2.1.2). Weiter werden die Spannungen zwischen kompositorischer oder stilistischer Norm und ihren Abweichungen sichtbar. Zu beachten sind dabei der die *Bedeutung konstituierende interne Kontext* des Zeichens selbst wie auch der *externe Kontext des Entstehungs- und Verwendungszusammenhangs* sowie der *Rezeptionsgeschichte*. Dieser musikalischen Strukturebene entspricht das mentale Verstehen in Form der Interpretation und ästhetischen Identifikation.¹³⁷

3.6.4 Die Bedeutungsbildung in textgebundener Musik

Auch in textgebundener Musik ist *Bedeutung immanent musikalisch* zu bestimmen, das Verstehen also an die innermusikalische Analyse gebunden. „Normalhörer“ werden allerdings von solcher Analyse abgelenkt durch das verbreitete Missverständnis, ein Musikstück müsse, um verstanden zu werden und um gute Musik zu sein, bestimmte Vorstellungen wecken.¹³⁸ Dahinter steht ein Musikverständnis, wonach Musik insofern Sprachcharakter habe, als sie Bedeutung semantisch vermittele und entsprechend Vorgänge abbilde sowie Stimmungen allgemein ausdrücke, die ein Text begrifflich eindeutig fasse. Von hier aus gesehen erscheint es einfacher zu sein, einen aussermusikalischen Sinn aus dem Text in die Musik hinein zu projizieren und die Musik ihm gemäss „zurecht zu interpretieren“, als zu fragen, was das innermusikalische Geschehen *zeigt*. Interpretieren von Musik meint im Unterschied zur Interpretation von Wortsprache weniger ein Verstehen als ein *Nachvollziehen und Nachahmen*; es ist eher dem Abschreiben eines Textes als dessen signifikanter Auffassung vergleichbar.¹³⁹

Der Vorgang des *Komponierens von Musik zu einem Text* seinerseits kann wie folgt beschrieben werden: Ein Gedicht oder eine Metapher löst bei jemandem eine bestimmte Vorstellung aus, die dann *als musikalische Vorstellung neu formuliert* wird. Die *sprachliche Gestalt* wird in eine *Tongestalt* umgeformt, womit ein neues Spiel mit ästhetisch geschaffenen Wirklichkeiten in Gang kommt und ein neues Stück Kunst entsteht. Es ist sogar möglich, dass eine einzelne Textstelle eine Komposition anregt, die vom restlichen Text nichts weiss und dem

137 Mit Gruhn, a.a.O. 83.95–97.147.

138 A.a.O. 88, im Anschluss an Arnold Schönberg.

139 So Adorno, Fragment 255f.

Gesamtzusammenhang trotzdem gerecht wird. Es ist auch möglich, dass das innermusikalische Verstehen einen Textinhalt tiefer erschliesst als die Textoberfläche selbst dies könnte.¹⁴⁰ Der wortsprachliche Text bietet also allenfalls Orientierung für eine bestimmte Verstehensweise und für die begriffliche Deutung des innermusikalischen Sinns; denn was die Komposition darstellt, hat immer musikimmanenten Sinngehalt. Dieser spielt selbst dann die Hauptrolle, wenn die Musik sich nahe an die Wortsprache anlehnt, indem sie deklamatorische Elemente aus dem Text entlehnt, deskriptiv Textstellen abbildet, ein Konnotationfeld für einzelne Begriffe bietet, Handlungen stimmungsmässig darstellt, Genre-, Gattungs- und Stilzitate gebraucht und damit aussermusikalische Assoziationen weckt, oder auch indem sie inhaltliche Bezüge im Gedicht durch motivische Verknüpfungen hörbar macht und musikalische Symbole für bestimmte Textaussagen benutzt (5.12.6.1).¹⁴¹

3.6.5 Interpretation ist mehr als Begriffsbildung (Zusammenfassung und Überleitung)

Musik ist „ein mehrdimensionaler, vielschichtiger Semioseprozess aus semantisch infizierten, syntaktisch definierten und pragmatisch vermittelten Strukturelementen.“¹⁴² Dank dem soziokulturellen Kontext und der Verbindung mit anderen Ausdruckssystemen (Wort, Bild usw.) oder Situationen erschliesst Musik zusätzlich zur internen auch externe Bedeutung. Wiederholtes Hören derselben Komposition bedeutet daher jedesmal wieder etwas qualitativ anderes (ausser bei trivialer, „eindeutiger“ Musik ohne ästhetischen Anspruch, bei der der Semioseprozess schnell zum Stillstand kommt).¹⁴³ Im Akt des Hörens entsteht eine Einheit zwischen den drei oben beschriebenen musikalischen Schichten:

- Der klanglichen Aussenschicht entspricht das unmittelbare, intuitive Verstehen als Wiedererkennen und Nachvollziehen.
- Der strukturellen Innenschicht entspricht das kognitive, analysierende, beschreibende und erklärende Verstehen.

140 Vgl. Gruhn, a.a.O. 97f.109, im Anschluss an Schönberg.

141 Mit Gruhn, a.a.O. 88–90.97f.

142 Gruhn, a.a.O. 78. „Semantisch infiziert“ sind z.B. der Gestus oder psychologisch verankerte bzw. anthropologisch konstante musikalische Elemente sowie manche textgebundene Stellen. „Pragmatisch vermittelt“ bezieht sich auf den externen Kontext des Entstehungs- und Verwendungszusammenhangs sowie auf die Rezeptionsgeschichte eines Musikzeichens.

143 Mit Gruhn, a.a.O. 78f.

- Der Gehalt-Schicht entspricht das mentale Verstehen als Interpretieren, Deuten und ästhetisches Identifizieren.

Daher ist das Hören und Wahrnehmen von Musik nicht nur auf Klangerleben und Analyse aus, sondern hat immer auch eine *interpretative* Ausrichtung, indem sie etwa fragt, in was für einem Kontext ein Musikstück entstanden ist oder auf welche historische Situation und gesellschaftliche Wirklichkeit es sich bezieht (3.7; 3.8). Musikalische Bedeutung entsteht also durch erlebende, nachvollziehende, analysierende und interpretierende Wahrnehmung. Sie kann auch verbal ausgedrückt werden. Doch ist die „ins Wort gefasste“ Bedeutung nicht mit der musikalischen identisch: *Verbalisierung bringt auf den Begriff, ästhetische Bedeutung jedoch geht nicht in Begriffen auf*.¹⁴⁴ Die „Deutung“ einer bestimmten Musik (durch Bilder, Gesten, Bewegungen bzw. weiterführende Improvisationen) kann jedoch – sofern sie sich an den verschiedenen Schichten der Musik orientiert – ein wichtiges Mittel darstellen, den *Spielraum der Wahrnehmung*, gerade auch für weniger geübte Rezipierende, zu erweitern.

3.7 Die Rolle der Pragmatik bei der Bedeutungsbildung

3.7.1 Die Individualität ästhetischer Bedeutungsbildung

Als Hauptinstanz ästhetischer Bedeutungsbildung gilt nicht etwa ein allgemeiner Begriff, der ein Zeichen erschöpfend deuten könnte, sondern seit den Forschungen von Charles S. Peirce *das rezipierende Subjekt* (Interpret) als kulturelles Wesen, das ein Zeichen in seiner Individualität nachvollzieht. Ästhetische Bedeutung wird immer wieder neu erschlossen, durch jedes Individuum anders, *in mitschöpferischen Prozessen*, während ästhetische Intention „Privatsache“ des wahrnehmenden, schöpferischen Individuums ist. Die diskursive Wortsprache lässt dagegen einen viel geringeren Bedeutungsreichtum zu, weil sie öffentlich, konsensfähig und daher allgemeinverbindlich sein muss.¹⁴⁵

144 Mit Gruhn, a.a.O. 68–70. Hier zeigt sich die Grenze wortsprachlicher Kommentare oder auch Predigten zu Musikstücken.

145 Vgl. Faltin, Bedeutung 56f.62.85f.

3.7.2 Wahrnehmen und Verstehen als Interaktion

Seit der Antike besteht Einigkeit darüber, dass die „Interaktion zwischen dem Objekt der unmittelbaren Wahrnehmung, d.h. dem materiellen Zeichen einer gegenständlichen oder ideellen Entität, für die das Zeichen steht, und dem wahrnehmenden Subjekt in Bedeutungskonstitution mündet.“¹⁴⁶ Das Erschliessen von Bedeutung (das Decodieren) geschieht also an einem Zeichen oder an einem Zeichenkomplex, etwa einem Wort, einem Satz, einem Text, einem Ton oder einer ganzen Melodie, einem Bild, einem Film usw. und verdichtet sich zu Verstehen. Verstehen heisst eigentlich *Feststellen von und Verweilen bei erworbener Erfahrung von Wirklichkeit*, die Rezipierende durch Interaktion mit Zeichen machen.¹⁴⁷

Verstehen ist in der Tradition der philosophischen Hermeneutik Wilhelm Diltheys vorstellbar als die *Integration* eines auslegungsbedürftigen Fremden (Zeichens) in die Wissensstruktur (Code) der Rezipierenden. Die Psychologie unterscheidet beim Integrieren „Assimilation“ und „Akkomodation.“¹⁴⁸ Während es einleuchtet, dass Rezipierende sich angesichts von Kunstzeichen anpassen (akkomodieren) müssen, um diese zu verstehen, weil sie fremde, „unerhörte“ Aspekte eröffnen, ist der Vorgang der Assimilation weniger offensichtlich: Bei ihr geht es darum, dass das Kunstzeichen für die einzelne Rezipierende und den einzelnen Rezipierenden zu etwas *Eigenem* wird. Dies ist nur möglich, wenn das vorgegebene Zeichen in der Wahrnehmung der Rezipierenden einen *Prozess vom Unbestimmtsein zum Neu-bestimmt-Werden* durchmacht. Dieser Prozess hat etwas *Chaotisches* und etwas *Spielerisches* an sich, indem er das Kunstzeichen teilweise negiert oder zerlegt, um dann etwas Neues damit auszuprobieren und daraus etwas Eigenes zusammenzufügen. Die Tatsache, dass Verstehen sich nicht nur mit Akkomodation begnügt, sondern auch Assimilation benötigt, ist das eigentliche Motiv menschlichen Spielens (4.3).¹⁴⁹

146 Faltin, a.a.O. 1f. Dabei ist ein Wort, z.B. „Baum“, nicht *Zeichen für den Gegenstand* „Baum“, sondern *Zeichen für den Begriff* „Baum“; der Begriff, der zum Gegenstand führt, benötigt ein Zeichen, um überhaupt zu existieren und wahrnehmbar zu sein: Ohne dieses gibt es keinen Begriff und keine Bedeutung von „Baum“ (a.a.O. 3).

147 So Gruhn, Wahrnehmen und Verstehen 22.

148 A.a.O. 29. „Assimilation“ meint den Einbezug des auslegungsbedürftigen Zeichens in ein bestehendes Auslegungsschema (Code) des Rezipierenden und „Akkomodation“ die Anpassung des Auslegungsschemas an die neue Erfahrung mit einem ästhetischen Zeichen.

149 Thomas Erne beschreibt den Zusammenhang von Assimilation und Spiel (so ders., Spielräume 4). Wilfried Gruhn gewichtet in seiner Analyse des Wahrnehmungsprozesses v.a. die Andersheit des Kunstzeichens und vernachlässigt m.E. den Prozess

Das *Fremde* eines ästhetischen Zeichens (das vermittelt und gelernt werden muss, so wie alle Zeichen kulturell erworben sind) provoziert eine *Differenz*: jene zwischen der Erwartung der Rezipierenden als „Vorstruktur ihres Verstehens“ (Heidegger), die durch ihr soziokulturelles Umfeld gebildet und beeinflusst wird (Code), und der aktuellen Erfahrung mit dem Zeichen.¹⁵⁰ Ein Beispiel dazu: Jemand kennt durch Hören und theoretisches Wissen die Form und die Strukturelemente des barocken Concerto Grosso und hat diese als Code gespeichert. Nun begegnet er einer für ihn neuen, mehr oder weniger vom gespeicherten Code abweichenden Variante der Concerto-Grosso-Form. Es gilt daher, die *Spannung zwischen fremd und vertraut auszuhalten*, also sie nicht einzuebnen, sondern zu entfalten, die Aufmerksamkeit auf den individuellen Horizont dieses speziellen Concerto Grosso zu fokussieren und seine Eigenaussage zu verstehen, anstatt die Abweichungen von der Norm lediglich „zurecht zu hören“ und zu assimilieren. Indem die Individualität des einen Concerto Grosso gewahrt wird, kann es auf den bisherigen Code zurückwirken und eine Akkomodation erzeugen. Umgekehrt verschmelzen der geschlossene Horizont der Rezipierenden und ein offener Horizont der Erfahrung des Zeichens im Akt des Verstehens.¹⁵¹ Die Interaktion von Assimilation und Akkomodation bei der Musikwahrnehmung lässt sich also wie folgt beschreiben: Weil innermusikalische Zeichen nicht-referentiell sind, konstituiert der Interpretant als sinnstiftendes Bewusstsein der Rezipierenden Bedeutung: Deren Wahrnehmung ist Wahrnehmung von etwas, das in ihrem Bewusstsein schon zeichenhaft vorhanden sein muss, damit es überhaupt wahrgenommen werden kann. Hier kommt der Grundsatz der

der Assimilation. Verstehen meint also das Wahrnehmen der Andersheit eines Zeichens („Horizontabhebung“) als notwendige Voraussetzung für die Integration desselben („Horizontverschmelzung“). Gruhn bezieht sich hier auf Hans Georg Gadamer's Begriff der „Horizontverschmelzung“ als Beschreibung des Verstehensaktes sowie auf den Begriff der „Horizontabhebung“ als Wahrnehmung der Andersheit eines Zeichens, den Hans Robert Jaus in Anlehnung an Gadamer prägte (a.a.O. 29f). Das Eigene als der eigene Code der Rezipierenden scheint im Fremden des Zeichens durch und wird erweitert, umakzentuiert, differenziert oder auch erneuert. Das Verstehen hat Zirkelstruktur, geschieht in einem Dialog zwischen Zuwenden und Aneignen bzw. Integrieren. Zuwendung meint dabei Hinaustreten aus sich selbst auf das Fremde zu und Eintreten in seine Bedingungen, während Aneignung in umgekehrter Erkenntnisrichtung das Einholen des Fremden in den eigenen Lebenszusammenhang bedeutet. Es findet damit einerseits eine Horizonterweiterung durch Standortveränderung statt, und zugleich wird die Aufmerksamkeit durch Ausblenden von anderen zu verstehenden Elementen fokussiert (ebd.).

150 Mit Gruhn, a.a.O. 32–34.36f.

151 Vgl. Gruhn, a.a.O. 35f.

Hermeneutik zur Anwendung, wonach das Auszulegende immer schon – zumindest in allgemeiner Weise – verstanden sein muss.

Bedeutung stellt einerseits (aus der Sicht der Hermeneutik) eine anthropologische Grundkategorie dar, die der Wahrnehmung a priori vorgegeben ist. Andererseits wandelt sich Bedeutung (semiotisch gesehen) ständig, da sich in ihr die vorfindlichen wie auch die immer neu dazukommenden Elemente verbinden. Es gibt daher keine feste Bedeutung an sich, sondern Bedeutung erschliesst sich in einem unendlichen Semioseprozess.

3.7.3 Die Gleichwertigkeit von Syntax und Pragmatik

Sowohl die ästhetische Intention wie auch das rezipierende Subjekt sind als aktive kulturelle Phänomene anzusehen, als Ausdruck einer bestimmten Kultur sowie eines Zeitgeistes. Umberto Eco beschreibt das geistige Phänomen, auf das sich jedes Zeichen bezieht (nicht nur die ästhetischen) und das seine Bedeutung bildet, als „*kulturelle Einheit*“. Dieser Begriff schliesst ein, dass sich die Vorstellung, die Bedeutung eines Zeichens sei durch ein Denotat (bzw. einen festen Begriff als Stellvertreter der bezeichneten Entität) zu fassen, als Illusion erweist (2.1.1).¹⁵² Ästhetische Zeichen drücken „eine sozial und kulturell bedingte Bewusstseinsqualität“ aus und sind ein „sensibler Seismograph der Kultur.“¹⁵³ Die Instrumente des Erschliessens von Bedeutung, die Kunstschaffende und Rezipierende benutzen, also das Verfolgen der *syntaktischen Logik* ästhetischer Zusammenhänge sowie das Wahrnehmen der *intendierten Beziehungen zwischen den Elementen von Zeichen* spiegeln das ästhetische Bewusstsein einer Kultur. Syntaktischer und pragmatischer Aspekt des Erschliessens von Bedeutung spielen dabei eine gleich wichtige Rolle.¹⁵⁴ Es gibt keine Bedeutung, die allein an der

152 Vgl. Faltin, Bedeutung 42f. In der Affektenlehre und aufgrund der Vorstellung der Musik als Klangrede im 18. Jahrhundert wurden musikalischen Motiven bestimmte Affekte als Denotate zugeordnet. Entsprechend galten ein Komponist oder eine Komponistin eher als Rhetoriker denn als Musiker.

153 Faltin, a.a.O. 19.31f.

154 Mit Faltin, a.a.O. 43.86. Faltin wirft Eco vor, er betone infolge seiner Polemik gegen das Denotat die Pragmatik zu sehr. Doch weder Ecos „Einführung in die Semiotik“, „Das offene Kunstwerk“ noch der „Lector in fabula“ bestätigen diesen Vorwurf: So sehr die neueren Beispiele musikalischen und dichterischen Schaffens, die Eco beschreibt, mit ihrer seriellen und damit prozessorientierten Form dem Zeitgeist verpflichtet sind, sodass ihre Rezeption diesen zu beachten hat, so sehr zielen Ecos Darstellungen der ästhetischen Botschaft darauf ab, zu zeigen, dass Pragmatik nicht über die Syntax zu stellen ist, weil einerseits Serialität nicht ohne Strukturalität auskommt und das Zeitbedingte sich auf generative Strukturen zurückführen lässt, und

Materie und Struktur des Zeichens haften würde.¹⁵⁵ Es gibt Bedeutung nur für jemanden, der Bedeutung erschliesst: Leserinnen werden Mit-Autorinnen, Hörer Mit-Komponisten. Dazu kommt, dass die *Beziehung zwischen der materiellen Struktur des Zeichens und seiner Bedeutung im ästhetischen Code durch Konventionen geregelt ist*, die stärker als in anderen Codes Produkte des Gebrauchs, d.h. der individuellen und kollektiven ästhetischen Erfahrung sind: stabile Bewusstseinsqualitäten und als solche nicht so leicht lern- und veränderbar wie die Konventionen diskursiver Wortsprache. *Bedeutungsbildung* ist also wesentlich auch eine *Funktion des Gebrauchs*; die Bedeutung eines Zeichens wandelt sich mit seinem Gebrauch immer wieder.

Vermittelte Konventionen sowie der Verwendungszusammenhang entscheiden über die Konnotationen zu Musik. (Der Orgel haftet die Aura des Sakralen an). Allerdings enthalten musikalische Strukturen Bedeutungselemente, also eine *potentielle semantische Valenz* bereits vor ihrem Gebrauch und Eintritt in den Kommunikationsprozess, wie etwa Marschmusik, Jagdsignale oder Wiegenlieder zeigen.¹⁵⁶ (Bis ein Wiegenlied nicht mehr als Wiegenlied gehört oder eine Dominante als Ruhepunkt empfunden würde, müsste ein langer kultureller Wandlungsprozess stattfinden. Und es bedeutete eine grosse konventionelle Umstellung, wenn Barockmusik nicht mehr als Flucht in eine „heile Welt“ konnotiert werden dürfte oder Avantgarde-Musik als betroffen machender Ausdruck der Gegenwart ebenso eingängig sein sollte wie etwa die Musik von Frédéric Chopin.) Musik im Stil von Haydn, im Computer simuliert, tönt nicht nach Haydn, weil dieser nicht einfach die kompositorischen Regeln seiner Zeit befolgte, sondern – bedingt durch seine Lebenswelt und seine Lebenssituation – auch von ihnen abwich.¹⁵⁷

weil andererseits der persönliche Code eines Dichters oder einer Komponistin als Textstrategie in die offene Form eines Kunstzeichens eingegangen ist, ohne die es keine angemessene Rezeption gäbe.

155 Dies behauptet der Strukturalismus, den Eco daher kritisiert (3.5.5).

156 Mit Gruhn, a.a.O. 75–77.

157 Zu den Beispielen vgl. Faltin, Bedeutung 88f.100.109f sowie Bierwisch, Musik und Sprache 85. Selbst Bedeutungen in der Wortsprache werden gemäss Peirce und Wittgenstein nicht einfach durch Bezeichnung, also semantisch gebildet, sondern ebenfalls pragmatisch, durch den Sprechakt: Bedeutung ist nicht „der Bezug, sondern der Umgang und Gebrauch, durch den ein Bezug zwischen Zeichen und Gegenstand erst hergestellt werden kann, ...“ (Faltin, a.a.O. 72).

3.7.3.1 Hörmilieu und situationsgemässe Wahrnehmung

Die Konventionen und der Verwendungszusammenhang, die die Musikwahrnehmung bestimmen, können in *Hörmilieu*¹⁵⁸ systematisiert werden. Hörmilieu entsprechen der Differenziertheit heutiger individualisierter Kultur: Sie sind Ausdruck gruppenspezifischer Einstellungen, Gewohnheiten und Vorlieben im Umgang mit Musik und zugleich Kennzeichen ästhetischer Gesamtstilrichtungen innerhalb der Gesellschaft, die das Hörverhalten und -erleben entscheidend beeinflussen. Musik, also auch jene im Gottesdienst, wird demnach nicht nur in ihrer Eigenaussage und als Element im Gesamtsyntagma eines Rituals gehört, sondern zugleich auch an verschiedenen „Milieu-Kriterien“ gemessen. Bei der Musikauswahl sind also die Verschiedenheiten der Hörmilieu zu berücksichtigen, aus denen die verschiedenen Gottesdienstteilnehmer und -teilnehmerinnen stammen. Es. können u.a. folgende Milieu unterschieden werden, wobei diese selten rein repräsentiert sind, sondern meist in Mischformen auftreten:

- Niveaumilieu: Werte und tradierte Formen der Kultur, etwa die Werke Bachs, Mozarts und Beethovens, werden hochgehalten; „kulturelle Höchstleistung“ und der „Glanz der Perfektion“ im Konzertsaal sind wichtige Massstäbe für das Hörverhalten des Niveaumilieus, das die Traditionen des Bildungsbürgertums fortführt.¹⁵⁹ Dieses Bildungshören ist punktuelles Hören, sucht sich „schöne Stellen“, einzelne Themen, „erschütternde Momente“ heraus und legt sein Hauptinteresse auf die Interpreten und „gültige“ Interpretationen als Sammel- und Vergleichsobjekte.¹⁶⁰
- Kennermilieu: Der Tatsache, dass abendländische Musik v.a. von ihrer Beziehungsvielfalt lebt, wird in diesem Milieu durch generatives Hören entsprochen, sodass sowohl Stücke aus der tonalen wie aus der Avantgarde-Tradition erschlossen und genossen werden können.
- Harmoniemilieu: Werte aus der „guten alten Zeit“ werden beschworen. Durch die Musik soll hörbar werden, wie alles schon immer war.¹⁶¹ Daher spielt auch die Volks- und Ländlermusik eine grosse Rolle. Wichtig ist die feierliche Stimmung, die Musik bei Ritualen vermitteln kann, etwa die Stimmung des Hochzeitsmarsches von Mendelssohn bei Trauungen, jene des „Ave Maria“ bei

158 Vgl. Bieritz, Anthropologische Grundlegung 109f.

159 So Hauschildt, Unterhaltungsmusik 291.

160 Frauchiger, Was zum Teufel 32.

161 So Hauschildt, a.a.O. 291.

Trauungen und Trauerfeiern oder jene des „So nimm denn meine Hände“ bei Bestattungen.¹⁶² Es besteht die Tendenz, den äusseren Klangreiz von der Musik abzuspalten und diesen als (unbewusstes) Stimulans für die eigene Befindlichkeit zu gebrauchen. Daraus entsteht die Gefahr, von Musik abhängig zu werden wie von einer Droge. Musik wird auch als Vehikel zum Transport der eigenen, sonst meist verdrängten oder unterdrückten Gefühle benutzt.¹⁶³

- Integrationsmilieu: Dieses Milieu umfasst eine mittlere Bildungsschicht und sucht das Mittelmass zwischen der extremen Hochkultur des Niveaumilieus und der von dieser oft als „Kitsch“ verpönten Stimmungsmusik des Harmoniemilieus, also: Leichtere Klassik, die bekannten Stücke wie das „Largo“ aus G. F. Händels Oper „Xerxes“, J. S. Bachs „Air“ oder die gängigen gottesdienstlichen Choräle wie „Lobe den Herren“ und „Wenn ich einmal soll scheiden“.¹⁶⁴
- Selbstverwirklichungsmilieu: Kultur (und damit auch Musik) ist die Visitenkarte einer Lebenshaltung, die sich ihre Werte aus verschiedensten Traditionen zusammenstellt, etwa auch aus dem Umfeld anderer Religionen. Neuere Musikstile wie Jazz, Rock, Chanson oder Weltmusik und östliche Meditationsmusik sind als bevorzugte Stile auch nebeneinander möglich. Vertreter dieses Milieus wollen Gottesdienste oft selbst und differenziert gestalten, damit diese einen individuell-stimmigen Charakter erhalten.¹⁶⁵ Es kann hier aber auch sein, dass aus gesellschaftspolitischem Ressentiment (etwa gegen die Musikindustrie) eine bestimmte Musikkultur (z.B. der Jazz) den anderen vorgezogen wird.¹⁶⁶
- Unterhaltungsmilieu: Dieses Milieu lässt sich von den ständig „neuen“ Marktangeboten der Popkultur inspirieren (bei denen das Neue oft nur die versteckte Wiederholung des Alten ist und gängige Klischees „perennieren“ hilft).¹⁶⁷ Dabei spielt die Identifikation mit Inhalten und Exponenten der aktuellen Musik-Hits v.a. bei jüngeren Vertretern des Milieus eine grosse Rolle auf dem Weg der Werte- und Persönlichkeitsbildung. Daher wird Jugendlichen kein Dienst erwiesen, wenn der Organist oder die Organistin beim Konfirmationsgottesdienst anstelle der gewünschten Songs aus den ak-

162 A.a.O. 292.

163 Mit Frauchiger, a.a.O. 30f.

164 Hauschildt, a.a.O.

165 Mit Hauschildt, a.a.O. 292f.

166 Mit Frauchiger, a.a.O. 32.

167 So Hauschildt, a.a.O. 293.

tuellen Hitlisten etwas von den Beatles spielt, die ihm oder ihr selbst bekannt sind und „verantwortbar“ scheinen oder wenn eine Gospelsängerin eingeladen wird, die „Stimmung machen“ soll: Die Welt der Beatles oder Gospels ist eine ganz andere als die der Popcharts und sicher nicht diejenige der Jugendlichen. Es ginge im Gegenteil darum, gemeinsam mit den Lehrpersonen des Musik- und Instrumentalunterrichts die gewünschten Songs aus der Innenperspektive, also durch aktives Musikhören und Selbermachen, zu interpretieren. Erst von hier aus wäre dann auch der Vergleich mit anderen Musikwelten möglich, und erst so würde ein wichtiges Ziel der Konfirmandenarbeit erreicht, das darin besteht, den Jugendlichen eine Basis für die Werte- und Persönlichkeitsbildung zu geben.

Die Zugehörigkeit zu unterschiedlichen kulturellen Milieus hat mit unterschiedlichen Lebensstilen in verschiedenen Lebensaltern zu tun: Menschen über Vierzig tendieren eher zum Integrations- und Harmoniemilieu, während Jugendliche das Selbstverwirklichungs- und Unterhaltungsmilieu bevorzugen.¹⁶⁸ Die Abgrenzung gegenüber Massenmedien und das Umgehen damit gelingt mit zunehmendem Alter oft besser.¹⁶⁹ Leopold Mozarts Ermahnung an seinen Sohn, „auch den langen Ohren zu schmeicheln“, ist dessen Musik gut anzuhören. Musik sollte also weder als Kunstspiel für Eingeweihte reserviert noch als leicht verkäufliche Konsumware abgewertet werden, weil sie nicht nur den Kennern, sondern auch weniger geübten Hörern und Hörerinnen etwas zu bieten hat.¹⁷⁰ Dies wäre gerade auch für die Musik im Gottesdienst zu beherzigen.

Die verschiedenen Hörmilieus und Höreinstellungen verfestigen sich zwar durch ihre wiederholte Anwendung: Musikhören ermöglicht immer auch die Bestätigung eigener Werte, Haltungen, Denkweisen und Gefühle. Diese können aber auch durch Vermittlung kreativer Hör- und Spielerlebnisse differenzierter und differenzierender Wahrnehmung und Auseinandersetzung Platz machen.

168 So Bubmann, Dreamtime 104.

169 Vgl. a.a.O. 96f. Peter Bubmann knüpft hier an Jürgen Habermas sowie Umberto Eco an und gesteht den einzelnen Hörenden, in Abgrenzung gegenüber Theodor W. Adorno, eine gewisse Autonomie und Unabhängigkeit im Umgang mit den Massenmedien sowie den Trivialformen der Populärmusik ein gewisses kritisches Potential zu, das sich differenzierter Wahrnehmung erschliessen kann.

170 So Frauchiger, Was zum Teufel 36.

3.7.3.2 „Symptome des Ästhetischen“

Trotz des die Wahrnehmung wesentlich bestimmenden Charakters der Hörmilieus gilt: Als Voraussetzung der Bedeutungsbildung muss es Materie und Struktur geben, und den Rezipierenden sind bei der Bedeutungskonstitution durch die Beschaffenheit des Zeichens klare Grenzen gesetzt. Die Tonika z.B. hat nicht die Bedeutung eines Ruhepunktes, weil sie so gebraucht wird, sondern sie wird so gebraucht, weil sie im Rahmen eines Tonsystems von ihrer materiellen Beschaffenheit her dazu geeignet ist, den Ruhepunkt zu bilden.¹⁷¹

Im Kunstschaffen als dem Schaffen von Zeichen lassen sich folgende „Symptome des Ästhetischen“¹⁷² unterscheiden:

- Die „syntaktische Dichte“ macht ein ästhetisches Zeichen unverwechselbar. Schon durch minimale Differenzen entstünde ein anderes Zeichen.
- „Syntaktische Völle“ meint, dass „jede Einzelheit des Symbols signifikant“ ist.
- Die „semantische Dichte“ besagt, dass ein ästhetisches Zeichen „feinste Unterschiede von Dingen, Eigenschaften und Emotionen“ erfasst.
- Das Element der „Exemplifikation“ drückt aus, dass ein ästhetisches Zeichen das, was es sagt, immer zugleich auch zeigt.¹⁷³

Um den Reichtum des Beziehungsnetzes zu entdecken, der ein ästhetisches Zeichen charakterisiert, reicht Kontemplation nicht aus; das Zeichen muss gelesen, oft auch mühsam entziffert und jedenfalls interpretiert werden, um so die „Welt von den Werken her“ und die „Werke von der Welt her“¹⁷⁴ zu rekonstruieren. Der Sinn der Kunst (wie auch anderer Zeichensysteme) ist die *Erkenntnis um ihrer selbst willen*, und zwar nicht im Sinne einer Festigung von Überzeugungen, sondern im Sinne eines *zunehmenden Verstehens*, eines, *das niemals abgeschlossen sein wird*, weil es keinen Zielpunkt gibt, dem es sich annähern könnte: „Das Erkennen von Strukturen besteht in hohem Masse darin, sie zu erfinden und aufzuprägen. Begreifen und Schöpfen gehen Hand in Hand.“¹⁷⁵ Die *Bedeutung* eines ästhetischen Zeichens bemisst sich also daran, wie viel es zum „Erfassen, Erkunden und Durchdringen der Welt“ beiträgt.

171 So Faltn, Bedeutung 200.

172 So Hauskeller, Was ist Kunst 91f.

173 A.a.O. 89f.

174 A.a.O. 90, im Anschluss an Nelson Goodman.

175 A.a.O. 91, im Anschluss an Goodman.

Da ästhetische Zeichen kulturell bedingt sind, kann ein und dasselbe Symbol heute unter den Begriff Kunst fallen und zu einem anderen Zeitpunkt keine Kunst mehr sein, ohne dass es selbst sich verändert hätte. Kunst eröffnet neue Perspektiven, aber was neu ist, kann veralten, einmal aufgezeigte Beziehungen werden unsichtbar und Bedeutungen verblassen. „Die entscheidende Frage ist nicht, was Kunst ist, sondern *wann* sie ist, und sie ist genau dann und nur dann, wenn sie unsere Erkenntnis im oben genannten Sinne erweitert.“¹⁷⁶ Für ein Kunstzeichen spielen also die *Entstehungssituation*, die historischen Umstände sowie der *Entstehungskontext* eine entscheidende Rolle. Dasselbe Bild, in verschiedenen Epochen gemalt, wäre jedesmal wieder ein anderes Bild, da es aus einer anderen Verfassung heraus gemalt und in seiner Identität als ästhetisches Symbol durch den Kontext mit bedingt ist.¹⁷⁷

„Ebenso macht es einen Unterschied, ob eine blau bemalte Krawatte von Picasso oder einem Kind stammt, weil Picassos Arbeit im Wissen um die bisherige Entwicklung der Kunst entstanden wäre, die des Kindes hingegen nicht.“¹⁷⁸

Ob ein Gegenstand ein Kunstzeichen ist oder nicht, hängt also nicht (nur) von seiner materialen Beschaffenheit ab, sondern von seiner Aussagefähigkeit: Reissnägeln an einer Wand mögen nützlich sein, sogar schön, aber sie bedeuten nichts. Dennoch mag „ein Werk, dessen materielles Gegenstück aus drei Reissnägeln besteht, ... Abgründe von Bedeutungen haben, auf die ein kosmisch-religiöses Schaudern die angemessene ästhetische Reaktion sein könnte.“¹⁷⁹ Auch für solche an Alltagsdingen orientierten Kunstzeichen gilt, dass sie nicht durch die (kontextuelle) Interpretation ersetzt werden können, denn wie alle Kunstzeichen haben sie die Struktur von Metaphern. Die Aussagefähigkeit der Metapher ist ungleich grösser als deren Beschreibung.

Ein Stück Kunst verstehen heisst, die Metapher zu verstehen, auf der es beruht, und zwar nicht nur ihre Bedeutung, sondern auch die Gründe dafür, weshalb sie gerade auf diese und keine andere Weise zu verkörpern war.

176 A.a.O. 92.

177 A.a.O. 102f. Vgl. Gruhn, Wahrnehmen und Verstehen 25–28.

178 Hauskeller, a.a.O. 103.

179 A.a.O. 103f, im Anschluss an Arthur C. Danto.

3.8 Musikzeichen wahrnehmen

3.8.1 Der physiologische Vorgang der Wahrnehmung

Wahrnehmung ist nicht ein passives Verhalten, und nicht primär ein Erleben, sondern ein Handeln, ein intentionaler, selektiver Akt. Die Selektion ist einerseits durch die begrenzte Kapazität des Kurzzeitgedächtnisses bedingt, das aus einer vollständigen Reizaufnahme und Verarbeitung eine Auswahl treffen muss. Andererseits werden Umweltreize peripher empfangen und durch efferente Impulse teilweise in ihrer Reizschwelle verstellt, z.B. abgeschwächt, bevor sie in nervöse Erregung umgewandelt und dann vom Nervensystem an das psychosensorielle Zentrum des Grosshirns zur Decodierung weitergeleitet werden. Dieses vorgängige Regulieren der Reize ist v.a. für das Ohr wichtig, da dieses sich nicht wie das Auge gegenüber Reizen verschliessen kann. Doch die Nervenimpulse, die zum Grosshirn führen, sagen noch nichts über die Bedeutung des Reizes aus, sondern lediglich über dessen Intensität. Die Bedeutungszuweisung erfolgt erst lokal im Gehirn.

Ästhetische Zeichen existieren also nicht als unabhängig-objektive Sinnesreize, sondern sind zugleich kognitive Konstrukte der Codierungsfähigkeit des Individuums, die selektionierend wirkt, Bedeutungen evaluiert, wenn nötig Ergänzungen schafft sowie interpretiert und in einen grösseren Kontext einordnet.¹⁸⁰ Das *unmittelbare Entdecken* von Merkmalen am ästhetischen Zeichen kommt entsprechend seltener vor als die Wahrnehmung des Zeichens *in Wechselwirkung mit dem ästhetischen Vorwissen*.¹⁸¹

3.8.2 Ebenen der Musikwahrnehmung

Musikwahrnehmung als der Musik angemessene Auseinandersetzung geschieht zugleich *affektiv-ganzheitlich* (analog) und *analytisch-reflektiv* (digital)¹⁸²:

Die affektiv-analoge Wahrnehmung kann in vier Intensitätsebenen von zunehmender Stärke (oder Tiefe) eingeteilt werden, die reflektiv-digitale in drei Ebenen. Auf jeder Ebene des Verstehens findet ein Hin und Her zwischen beiden Wahrnehmungsweisen statt. Ziel des Verste-

180 So Hauskeller, a.a.O. 141–146.150.168f.

181 A.a.O. 148.168f.

182 So Gruhn, Wahrnehmen und Verstehen 149ff.

hens ist das Erschliessen des ästhetisch intendierten Gehalts, des Sinns, der sich aus der musikalischen Struktur ergibt.¹⁸³ Da die Kategorien musikalischen Verstehens weitgehend gelernt, also nicht etwa angeboren sind, ist dazu entsprechende Übung nötig.¹⁸⁴

3.8.2.1 Affektiv-analoge Wahrnehmungsebenen

Auf einer *ersten Ebene* werden die inner- und aussermusikalischen Ausdrucksgesten („E-motionen“), die sich unter dem Begriff der *Lautpantomime* zusammenfassen lassen, im Bewusstsein nachvollzogen und abgebildet: Zu den *innermusikalischen* Ausdrucks- und Bewegungsgesten gehören diejenigen Tonbewegungen, die durch die emotionale Bewegtheit der Spielenden und Singenden entstehen, aber auch die Klangbewegungen durch die Schwingungen von Saiten, Trommelfellen und Luftsäulen. Zu den *aussermusikalischen* Ausdrucks- und Bewegungsgesten zählen alle jene Elemente, die nicht nur den musikalischen Vortrag, sondern auch die Wortsprache begleiten, etwa die Klangfarbe der Stimme, die Artikulation und Diktion, Körperbewegungen usw. Die Lautpantomime als affektive Gestik, als Repertoire an Ausdrucksformen beim wortsprachlichen Kommunizieren, bildet das im Rahmen einer bestimmten Kultur den meisten Hörern und Hörerinnen unmittelbar verständliche Element der Musik. Dass grosse Bewegungen exaltierte Freude ausdrücken können oder enge Bewegungen an Angstsituationen erinnern, Trauer als Affekt ein langsames Tempo fordert oder Erstaunen als Entsprechung musikalische Öffnung und Weite benötigt, leuchtet unmittelbar ein. Die Interpreten und Interpretinnen verstärken diese musikalischen Emotionen oder Affekte, indem sie diese ihrerseits durch ihre Gestik beim Spielen darstellen. Durch die Darstellung wird Musik (oder auch ein Text) zu einer „körperlichen“ Gestalt, deren Ausdrucksgehalt sekundär zum kompositorischen als primärem Ausdruck hinzukommt. Die Lautpantomime wird also von den „Normalhörern“ als erstes wahrgenommen. Film-, Pop- oder Werbemusik machen sich diesen Sachverhalt zu Nutzen und tragen so zur Stereotypisierung der Affekte und Ausdrucksgestik bei.¹⁸⁵

Auf einer *zweiten Ebene* wirkt die *emotionale Verfasstheit* des Hörers und der Hörerin, die *von der Musik unabhängig* ist, auf das Erleben der Musik zurück und bettet sie in zusätzliche Erfahrungen, Konnotationen, Assoziationen, Emotionen, Imaginationen und Projektionen ein. Dies bedeutet, dass musikalische Einzelelemente in komplexe Vorstel-

183 So Röhring, *Sermo voci copulatus* 79.

184 So Gruhn, a.a.O. 173f.

185 Mit Gruhn, a.a.O. 19.43f.49–51.149f.

lungen umcodiert, also auf dem Hintergrund aussermusikalischer Vorstellungen gedeutet werden. So hören Rezipierende aus einem Musikstück Parallelen zu vorher gehörter Musik, die in bestimmten Kontexten, etwa im Supermarkt, im Kino, in einer Trauerfeier, in einem Konzert, an einer Vernissage (gemeinsam mit Bildern), bei einer Lesung oder zuhause beim Entspannen erklingen war. Bei mehrmaligem Hören desselben Stücks wird oft der Erlebniskontext des ersten Hörens durch die Rezipierenden konnotiert. Musik macht sich also (für Zugehörige derselben Musikkultur) selbst verständlich, indem sie in den Hörenden früher erworbene Erlebnismuster aktiviert. Dies bedeutet, dass Musik auch ausserhalb ihrer selbst liegende Inhalte ausdrücken kann. Damit hängt weiter zusammen, dass die durch Musik hervorgerufenen Gefühle etwas qualitativ anderes sind als Gefühle im Alltag; denn sie werden ästhetisch distanziert erlebt, betreffen nicht unmittelbar: Musik drückt nur „Freude an sich“ aus, und erst durch das Hören wird diese zu einer bestimmten, an eine bestimmte Situation und Erfahrung gebundene Freude.¹⁸⁶ Es trifft also nicht zu, dass emotionales Hören der Musik weniger gerecht wird, als das analytisch-strukturelle Hören. Gerade angesichts der Gefährdung der individuellen Emotionalität durch musikalische Reizüberflutung sowie die Stereotypisierung der Medien muss die wichtige Rolle der emotionalen Musikwahrnehmung herausgehoben werden. Sie legt den Grund einer persönlichen Reaktion auf und einer *eigenen Meinung* zu Musik. Mozart schrieb für *Kenner und Liebhaber*, denn wenn jemand in Musik „verliebt“ ist (oder zumindest in jemanden, der sie liebt), ist auch die Motivation vorhanden, sie zu verstehen.¹⁸⁷

Die dritte Ebene des affektiv-analogen Musik-Wahrnehmens basiert ebenfalls auf früheren Erfahrungen mit Musik, doch auf innermusikalischen: Form-, Stil- und Gattungsmerkmale werden unbewusst erkannt als Muster typischer Erscheinungen oder Gesten in der Musik. Der Gestus des feierlichen Ernstes, die Halt gebende Harmonik oder die vorwiegend parallele Diktion der verschiedenen Chorstimmen usw. haben sich bei manchen Hörern und Hörerinnen zu einem inneren „Bild des Chorals“ verfestigt, dank dem sie neue Choräle oder choralartige Stellen – auch in stilfremdem Kontext – als solche identifizieren können.¹⁸⁸

Das gefühlsbezogene Hören wird auf einer *vierten Ebene* zu Verstehen intensiviert, indem die Rezipierenden sich der in ihnen durch die

186 So Gruhn, a.a.O. 21.45.51–54.150.

187 So Frauchiger, Was zum Teufel 110.38.36.40.

188 Mit Gruhn, a.a.O. 151.

Musik angerührten Erlebnismuster bewusst werden und ein „pattern-matching“ vollziehen: Sie verwandeln das Gehörte im Bewusstsein aktiv-schöpferisch in individuelle Gestalten und erschliessen so aus den klanglichen Aussenschichten der Musik ein Stück (*Sinn-*)*Gehalt*.¹⁸⁹ Das Abbilden einer Gestalt aufgrund einer „ästhetischen Ursprungsemotion“ kann als *Initialakt ästhetischen Verstehens*¹⁹⁰ bezeichnet werden. Es ist der Anfang eines *adäquaten Verstehens*, bei dem die Hörenden sich an die Musik *entäussern* können, sie mitempfindend, mitdenkend und mitfühlend als das hören, wahrnehmen und verstehen, was sie von sich aus sein und sagen will, indem sie sich einlassen auf das Mitspielen ihres Spiels und selbst zu ihm befähigt werden.¹⁹¹

Analoges Musikhören erschöpft sich also nicht in der emotionalen Betroffenheit (kommt aber nicht ohne diese aus!), sondern umfasst ebenso den *Genuss der ästhetischen Beschaffenheit der Gestalt*. Die musikalische Darstellung von Schrecken etwa wird nicht einfach als erschreckend erlebt, sondern kann auch, in emotionaler Distanz, als ästhetische Gestalt des Schreckens genossen werden. Erst wenn das emotionale Verhalten an kognitiven Interpretationsmustern wie dem „pattern matching“ ausgerichtet ist, also nach Antworten auf die Frage: „Was will Musik von sich aus?“ sucht, kommt Verstehen in Gang, geht analoges Musikhören in „Ausdrucksverstehen“ über, indem der musikalische Ausdrucksgehalt als ein erster Teil des in der Musik intendierten Gehalts erschlossen wird. Der musikalische Ausdrucksgehalt, d.h. die ästhetische Intention ist also mehr als das, was der Komponist ausdrücken wollte, ähnlich dem lyrischen Ich, das mehr ist als das Ich des biografischen Dichters.¹⁹² Indem die Hörenden die ästhetische Intention als Textstrategie erschliessen, werden sie zu „*auditores in musica*“ („*lectores in fabula*“), die eine Hypothese über den „Modell-Komponisten“ („Modell-Autoren“) aufstellen (2.1.2).

3.8.2.2 Analytisch-digitale Wahrnehmungsebenen

Auf diesen Ebenen kommt das musikanalytische Denken, Sprechen und Schreiben als sprachliche Reflexion hinzu, das Überführen der Begriffslosigkeit der Musik in das *begrifflich-erkennende* Verstehen der Sprache. In dieser Transformation existiert Musik nicht mehr als das, was sie ist, als ästhetisches Gebilde. Darum ist dieses *analytische Verstehen* der Musik gegenüber immer *sekundär* und begrenzt. Aber es ist

189 A.a.O. 53.56f.

190 A.a.O. 60–62.

191 So Röhring, *Sermo voci copulatus* 78.

192 So Gruhn, a.a.O. 58.61–63.

zugleich *notwendig*, denn erst durch die reflexive Distanz sowohl zur Musik wie auch zur eigenen Subjektivität des Verstehenden wird es möglich, *sich auf das andere der Musik einzulassen* und darin aufzugehen.¹⁹³

Digitale Musikwahrnehmung meint auf einer *ersten Ebene* Wahrnehmung von *Gestalten*. Musik wird sprachanalog als Zeichen aufgefasst und mittels Oppositionen (laut-leise, hoch-tief, lang-kurz, hell-dunkel usw.) digital codiert. Mit Gestalten sind kleine Zusammenhänge wie Intervalle, Akkorde, Motive oder Rhythmen gemeint, aber ebenso auch grössere Einheiten wie Akkordfortschreitungen, aus Motiven gebildete Melodien, Taktgruppen usw. Musikalische Gestalten entstehen durch Herstellen von Beziehungen zwischen Tönen, Motiven, Formteilen oder zwischen Varianten desselben Themas, desselben Rhythmus oder derselben Harmonik sowie durch Verbinden von Einzelereignissen zu übergeordneten Einheiten, durch Erfassen von zeitlichen Proportionen, Vergleichen von soeben Gehörtem mit Vergangenen usw. Die Bildung von Gestalten durch Beziehungen geschieht nach *syntaktischen Regeln*, nach einer *musikalischen Grammatik*, die musikalische Verläufe strukturiert. Die Kenntnis der musikalischen Grammatik wird durch den praktischen wie auch den reflektierenden Umgang mit Musik erworben und ermöglicht erst *musikimmanentes* Verstehen. Wie es bei der gesprochenen Sprache darum geht, Wörter und Sätze als Modelle kennen- und anwenden zu lernen, müssen musikalische Grundformen wie Rhythmen, metrische Strukturen, Melodien, Formen usw. erworben werden, d.h. durch reale Wiedergabe (Singen, Spielen) ins Bewusstsein gelangen, bevor sie beim Hören eines grösseren Zusammenhangs als solche wieder erkannt werden können. Die musikalische Grammatik umfasst weiter melodische Gestaltungsregeln wie Periode oder Barform, harmonische Gestaltungsregeln wie die Kadenz, metrische Gestaltungsregeln wie die binäre oder ternäre Einteilung der Takte, rhythmische Gestaltungsregeln wie etwa die charakterisierenden Elemente der Tänze. Dazu kommen komplexere Zusammenhänge, in der europäischen Kunstmusik z.B. der Sonatensatz als Formvorstellung und Beziehungsregel, die beim Hören von Sonaten im Hintergrund mitspielt und Hypothesen über den weiteren Verlauf der Musik einspielt.¹⁹⁴

Die musikalische Grammatik erschliesst also einen *Reichtum an Beziehungen*, zeigt die *Stringenz von Zusammenhängen und Ableitungen* als charakteristische ästhetische Qualitäten eines bestimmten Musikzeichens und erlaubt es, die *Eigenheit des Zeichens* in seiner individuellen

193 So Röhring, a.a.O. 78.

194 Mit Gruhn, a.a.O. 151–155.161–163.

Ausformung der grammatikalischen Regeln samt seinen Abweichungen davon zu erkennen. Grammatik eröffnet so ein Verstehen, das mehr ist als Erklären: Je mehr das musikalische Beziehungsnetz durchschaut wird, desto mehr erschliesst sich der „künstlerische Gehalt“ eines musikalischen Zeichens. Dieser wird verstanden als spezifisch künstlerische Qualität, die in der formalen Konzeption, im Gleichgewicht zwischen Struktur und Intention sowie im internen Beziehungsreichtum bzw. in der Stringenz der Zusammenhänge liegt und vom Entstehungskontext des Zeichens (s.u. „dritte Ebene“) sowie von den Verstehensmöglichkeiten der Rezipierenden abhängt. Der spezifische künstlerische Gehalt eines Musikzeichens entspricht dem „Modell-Autor“ in Texten. Dieser geht jedoch nicht in der Struktur des Zeichens auf, im Gegenteil: je mehr die Struktur durchschaut wird, desto deutlicher kommt zugleich das Offene, nicht Entschlüsselbare und der Rätselcharakter des Kunstzeichens zum Ausdruck (2.4.1).¹⁹⁵

Auf einer *zweiten Ebene* geht es darum, analoge Gestus- und Gestaltwahrnehmung sowie digitales, grammatikalisches Verstehen zu verbinden und in Wechselwirkung treten zu lassen, um dann aufgrund des künstlerischen Gehalts ein *Klang-Bild* zu erarbeiten.

Die *dritte Ebene* umfasst das *aussermusikalische Wissen* über das Leben und Denken von Komponierenden oder den Entstehungskontext einer ästhetischen Botschaft, über die Zeitumstände, die Denkweise, Stilprinzipien, ästhetische Normen usw. Dies alles schafft einen *Wahrnehmungshorizont*. Dieser darf aber beim Hören nicht in die Musik hineinprojiziert werden, sondern es gilt umgekehrt gerade, die „fremde“ Eigenheit eines Musikstücks in seiner spezifischen Verarbeitung der ästhetischen Normen und Stilprinzipien sowie in seinen Abweichungen davon zu erkennen.

Dieser „fremde Horizont“ eines musikalischen Kunstzeichens ist vom eigenen Wahrnehmungshorizont der Rezipierenden abzuheben, wenn es um das Verstehen des intendierten *Gehalts* geht (s.o. „erste Ebene“).¹⁹⁶ Der intendierte Gehalt als die für ein bestimmtes ästhetisches Zeichen charakteristische formale Konzeption, Stringenz der Beziehungen und Zusammenhänge ist schwierig auszumachen, aber deshalb nicht weniger existent (3.6.3). Seine Deutung hängt ebenso von den Verstehensmöglichkeiten der Rezipierenden wie auch von den Bedingungen im Kontext der Entstehung des ästhetischen Zeichens ab.

195 Mit Gruhn, a.a.O. 20.147f.

196 A.a.O. 156f.163.

*Das Erschliessen des Gehalts ist der eigentliche Gegenstand der Verstehensbemühung.*¹⁹⁷

Werden der affektiv-analoge und der reflektiv-analytische Horizont als *vorläufig letzte Verstehensebene* miteinander in Verbindung gebracht, ist dies der Versuch, folgende Fragen zu beantworten: *Welches ist der Lebensbezug dieser Musik und wie betrifft sie mich in meinem existentiellen Sein?*

Von hier aus liegt dann ein erneuter *Rückbezug auf die analoge Verstehensweise* nahe. Die Wechselwirkung von analoger, emotional-ganzheitlicher und digitaler, rational-analytischer Musikwahrnehmung gehört zur *Zirkelstruktur des Verstehens*.

3.8.2.3 Kreativ-abduktives Hören

Bei der Frage nach dem existentiellen Sinn von Musik, die sich beim Verschmelzen des affektiv-analogen und reflektiv-analytischen Horizontes stellt, kommt auch die *theologische Frage* nach dem Verstehen musikalischer Gehalte in den Blick. „Theologisches Hören“ kann insofern ein *befreiendes Hören* sein, als es dazu befähigt, „die ästhetische Identifikation durch das Mitspielen des Spiels der musikalischen Sinnstiftungen zu wagen, das Verstehen, Deuten und Anerkennen für sich selbst verantwortlich mitzuvollziehen“¹⁹⁸: ein Hören also, das die Entäusserung an die Musik wagen kann und darin Befreiung erlebt als die Wahrnehmung von Neuem. Ein solch befreites und dadurch wiederum Befreiung erfahrendes Hören ist das *kreativ-abduktive Hören*: Die Wirkung der kreativen Abduktion der ersten Zeugen, die das Geheimnis der Auferweckung als Geheimnis auferweckter Leiblichkeit erahnte, besteht darin, dass sie die Neugierde weckt, in der Leiblichkeit der Welt Spuren der auferweckten Leiblichkeit zu entdecken und damit die kreative Abduktion der ersten Zeugen nachzuvollziehen. *Abduktives Hören versucht, Spuren auferweckter Leiblichkeit auch in der Musik zu entdecken und sich dadurch Befreiung von der Todes-Angst zugunsten des Wagnisses des Lebens zusprechen zu lassen.* Durch abduktives Hören kann Musik zum Gebet und zur Predigt werden (5.14).

197 A.a.O. 147f.

198 Röhring, a.a.O. 80.

3.8.3 Höreinstellungen und Rezeptionsweisen

Aus den verschiedenen Ebenen emotional-ganzheitlicher und rational-analytischer Wahrnehmung können verschiedene *Höreinstellungen* abgeleitet werden, die beim Verstehen von Musik bzw. beim Erschliessen ihres ästhetisch intendierten Gehalts zusammenspielen. Ideal ist es, möglichst viele solcher Höreinstellungen zu erproben, um den Semioseprozess, den die Musik auslösen will, möglichst offen zu halten. Es lassen sich folgende Höreinstellungen¹⁹⁹ unterscheiden:

- Das *beteiligte Hören* übt Offenheit und intensive Zuwendung. Es geht ihm um das Mit- und Nacherleben des musikalischen Ausdrucks, um Nachvollzug und Einfühlung.
- Das *pauschale Wahrnehmen* als Wahrnehmen der musikalischen Gesten kann Formen, Stile und Gattungen erkennen. Es arbeitet an der Integration punktueller Wahrnehmungen in einen Gesamteindruck.
- Das *orientierende Hören* schafft sich einen Überblick über die Grobstruktur eines Musikstücks, erkennt grössere Zusammenhänge und verfolgt längere Entwicklungen. Es besitzt Ausdauer im Verfolgen dieser Zusammenhänge und Entwicklungen. Dadurch ist es die Voraussetzung für das gliedernde und verstehende Hören.
- Das *gliedernde, analytisch-reflektierende Hören* erfasst strukturelle Details und erkennt die kompositorischen Mittel und Verfahren. Es vollzieht die motivischen oder thematischen Prozesse nach und klärt harmonische Verläufe sowie rhythmische oder metrische Verhältnisse. Als technische Hörweise ist sie das Gegenteil der ersten Hörweise, die v.a. geniessen will.
- Das *ästhetische, verstehende Hören* vermittelt zwischen unmittelbarem Genuss und distanzierender Analyse, indem es sich nicht mit Betroffenheit begnügt, sondern zugleich die Gründe dafür aufdeckt, dass und weshalb eine Komposition Betroffenheit auslöst. Es entdeckt die internen *Sinnzusammenhänge*, was voraussetzt, dass die Hörenden über die direkte Umsetzung der Musik in Körperwahrnehmungen hinaus dazu fähig sind, das *Spiel der Töne als Spiel unter sich* wahrzunehmen und so als sinnvolles Spiel zu verstehen.²⁰⁰ Dem verstehenden oder synthetischen Hören erschliesst sich auch der *Gehalt* als spezifisch künstlerische Qualität einer ästhetischen Botschaft, die sich aus der spezifischen Abweichung von der

199 Diese Liste der Höreinstellungen findet sich in Gruhn, a.a.O. 168–171.

200 So Gruhn, a.a.O. 176 (Anm. 4), im Anschluss an Helmut Plessner.

Norm der aktuell geltenden Regeln ergibt. Voraussetzung ist allerdings die Kenntnis dieser Norm.

Folgende *Rezeptionsweisen*, die die Hörenden in unterschiedlicher Gewichtung mitbringen, begleiten die Höreinstellungen:

- Das beteiligte Hören, das auch als emphatisches Hören bezeichnet werden könnte, wird durch die *motorisch-reflexive Rezeption* ergänzt, die überwiegend unbewusst erfolgt: Musikalische Strukturen rufen spontane vegetative Reaktionen hervor, etwa das Mitbewegen von Beinen, Füßen, Kopf, Oberkörper, Händen usw.
- Jeder Mensch bringt aufgrund seiner bisherigen Musikerfahrungen, d.h. lebensgeschichtlich bedingten Verknüpfungen zwischen bestimmten Musikstrukturen und intensiven Erlebnissen oder Erinnerungen, eine bestimmte *assoziativ-emotionale Disposition* mit. Diese wirkt das ganze Leben lang mit und beeinflusst jene Musik, die ihr entspricht, positiv.
- Die Höreinstellungen des orientierenden und gliedernden, analytisch-reflektierenden Hörens sind als *strukturelle Rezeptionsarten* wichtig.
- Die Höreinstellung des *verstehenden, synthetischen Hörens* seinerseits ist deshalb von Bedeutung, weil es als bewusstes Nachvollziehen der kunstvollen musikalischen Struktur *stabilisierend und harmonisierend* wirkt.²⁰¹

Was schliesslich im Blick auf den Gottesdienst nicht vergessen gehen darf, ist die Tatsache, dass in einer Gruppe gehörte Musik stärkere Wirkung zeigt als allein gehörte und dass aktives Musizieren wiederum stärker wirkt als Musikhören.

3.8.4 Zum Missverständnis der Gefühlsästhetik (Exkurs)

Musikalische Zeichen, die die in ihnen codierte Form eines Gestus zeigen (3.3.3), könnten den Kurzschluss zwischen emotionalem Gestus und Musik als Ausdruck von Emotionen hervorrufen und so ein altes Missverständnis der Musikästhetik bestärken. Doch der Begriff des Gestus schliesst den kognitiven Aspekt notwendig mit ein: Neben den Emotionen sind in einem Gestus immer auch die mit ihnen zusammenhängenden Erfahrungen sowie ihre kognitive Verarbeitung enthalten.

Hören ist eine Interaktion von kognitiven und physiologischen Reaktionen. Kognition als durch Lernen erworbene Einstellung zu Mu-

201 So Rauhe, Wie Musik helfend und heilend wirken kann 135f.

sik macht es z.B. möglich, dass sich Gefühle gegenüber bisher ungeliebter Musik verändern und dass diese Musik mit der Zeit einen ebenso grossen Erlebnisraum eröffnen kann wie die bisherige Lieblingsmusik.²⁰² Das psychische Befinden der Komponierenden sowie ihre soziale und politische Situation gehen wie bereits erwähnt als konnotative Aura in ein ästhetisches Zeichen ein, werden aber durch den kompositorischen Prozess in eine ästhetische Intention transformiert, die in ihrer Einmaligkeit mehr ist als das Abbild persönlichen Befindens.²⁰³ Auch was die unauflösliche Bindung der Bedeutung eines ästhetischen Zeichens an seine Form und die damit notwendige Tätigkeit der Decodierung betrifft, erweist sich die Vorstellung, ästhetische Bedeutungsbildung sei v.a. Gefühlssache, als falsch:

Die interne Tätigkeit des rezipierenden Subjekts ist nicht auf psychische Prozesse beschränkt, sondern es geht dabei immer auch um Bewusstseinsphänomene, etwa um Rückgriffe auf ethische, religiöse, oder mystische Erfahrungen. Musik ist also nicht Ausdruck von Gefühlen, sondern nur Projektionsgrundlage und damit Auslöserin für Emotionen und Empfindungen, indem sie zu assoziativ-affektiver Bedeutungsbildung anregt.²⁰⁴ Dies bedeutet auch, dass Musik nicht nur in Verbindung mit der Wortsprache geistige Prozesse auslöst, so wie umgekehrt die Wortsprache nicht nur kognitive, sondern auch emotionale Konnotationen hervorruft.²⁰⁵

Dies hat Folgen für die musikalische Grundausbildung an Volksschulen: Statt der herrschenden Gefühls- und Erlebnis-„Ideologie“ und der simplifizierenden Verwendung tonaler Modelle und schematischer Formtypen müssten neue generative bzw. abduktive Verfahren gezeigt und geübt werden.²⁰⁶

202 So Gruhn, a.a.O. 53f.

203 So Faltin, Bedeutung 183f. Diese Einmaligkeit des Kunstzeichens bedeutet jedoch nicht dessen Epochenunabhängigkeit.

204 So Casimir, Musikkommunikation 112.

205 Mit Faltin, a.a.O. 58 und Bierwisch, Musik und Sprache 86.

206 Vgl. Bärtschi/Fueter, Zu „Glossolalie“ 14f.

3.9 Grundlinien der Bedeutungsbildung (Zusammenfassung)

Der Prozess der Bedeutungsbildung beim Musikhören wird wesentlich mitbestimmt durch das Ineinander von *Form und Offenheit*, das Musik wie jedes ästhetische Zeichen aufweist (1.1.3; 2.3; 3.10.5; 4.5.2). Zeichnet eine bestimmte Musik sich also durch ein Gleichgewicht zwischen Autoreflexivität (Syntax) und Verweischarakter (Pragmatik) aus (3.5.4; 3.11.1), ist die Wahrscheinlichkeit gross, dass die Rezipierenden sich auf dem (abduktiven) Weg, der ihnen die Textstrategie weist, zu eigenen Konnotationen und Imaginationen sowie zu einer *eigenständigen Interpretation* anleiten lassen können. Und je besser ihre Codes mit den im Zeichen verwendeten Regeln übereinstimmen (je mehr generative Regeln ihnen bekannt sind), desto freier und persönlicher kann die Auseinandersetzung werden.

Ein Musikzeichen wird zunächst in seiner *klanglichen Aussenschicht intuitiv-unmittelbar* wahrgenommen. Diese Wahrnehmung sollte durch die *kognitiv-beschreibende und -erklärende* syntaktische Betrachtung der *strukturellen Innenschicht* begleitet werden, damit die Textstrategie erschlossen werden kann. Doch erst wenn auch der *externe Kontext* des Zeichens in den Blick kommt, also seine Entstehensbedingungen, sein Verwendungszusammenhang sowie seine Rezeptionsgeschichte beachtet werden, die das Zeichen als seismographischen Ausdruck seiner Zeit erkennen lassen, kann sich dessen gesamter *ästhetischer Gehalt* erschliessen und die Bedeutungsbildung vorangetrieben werden (3.6).

Hinzu kommen weitere *pragmatische* Aspekte: Individuelle und kollektive *Erfahrungen und Konventionen* verdichten sich zu *Hörmilieus* und bestimmen über den Gebrauch des Musikzeichens (3.7).

Ebenfalls wirken die verschiedenen Ebenen der *Wahrnehmung* (affektiv-analoge sowie analytisch-digitale mit: Wie werden die innermusikalische, affektive Gestik, die aussermusikalische, gestalterische Gestik sowie der Vortrag wahrgenommen? Wie steht es um die emotionale Verfasstheit der Hörerinnen und Hörer, um ihren Erfahrungshintergrund mit sonstiger Musik, um ihre mentalen Bilder (2.5.2), ihre Fähigkeit zum Geniessen, Mitfühlen, Sich-Entäussern an das Gehörte? Wird ihnen das Fremde, Rätselhafte dieses bestimmten Stückes bewusst (2.4.1)? Können sie die Oppositionen, auf denen die musikalische Materie aufbaut, feststellen sowie die Stringenz der Zusammenhänge und den Reichtum an Beziehungen erkennen? Die Beantwortung obiger Fragen gibt Aufschluss über unterschiedliche *Höreinstellungen* und *Rezeptionsweisen* verschiedener Hörerinnen und Hörer. Je konsequenter diese sich die Textstrategie des Musikzeichens aneignen, also

dessen „Modell-Autor“ (3.6.3) aufzuspüren versuchen und sich mit den „auditores in musica“ identifizieren, desto deutlicher eröffnet sich ihnen auch der *existentielle Bezug zu ihren eigenen Lebens- und Sinnfragen* und desto freier wird die Auseinandersetzung damit (3.8).

3.10 Die ästhetische Bedeutungsbildung beim Hören zeitgenössischer Musik

3.10.1 Hören ist unbequem

Was die neue Musik so unbequem und für viele zum unerträglichen Skandalon macht, ist ihre *Kritik an der Gesellschaft*, „durch diese hindurch“: Sie ist einerseits selbst mit den Mitteln naturbeherrschender, technischer Rationalität konstruiert, spiegelt sich jedoch andererseits in der stimmigen Form von Kompositionen und schafft so die Einheit von Besonderem und Allgemeinem, die Versöhnung von Einzelem und Ganzem. Sie hält damit die Utopie einer Einheit der Vernunft als glücklicher Synthese von Verstand und Gefühl und dialektischer *Vermittlung von Notwendigkeit und Freiheit* aufrecht – trotz der allseits sichtbaren Grenzen der wissenschaftlich-technischen Entwicklung. Zeitgenössische Musik macht nicht nur hörbar, was die Welt heute ist, sondern zugleich, wie sie, gemessen am Stand der technischen Produktivkräfte, eigentlich sein könnte. Und damit hält sie den Menschen einen Spiegel vor. Diesem entziehen sich viele durch Flucht ins Amusement.²⁰⁷

Spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts wurde das Hören selbst als eine Handlung erkannt. Es genügte nicht wie bisher, passiv das fertige (sakrosankte) Produkt von Komposition und dessen (ähnlich sakrosankter) Interpretation zu empfangen und zu geniessen. Genuss erlaubten die neuen, alles andere als „selbstverständlichen“ Klänge etwa eines Helmut Lachenmann oder Edgar Varèse (3.11.6; 3.11.7) nicht mehr, sondern riefen zu einem aktiven Prozess des Verstehens auf.²⁰⁸ Seit Gotthold Ephraim Lessing ist klar, dass das geschriebene Wort erst durch die *körperliche Präsenz* („écriture vocale“) zu seiner vollständigen Gestalt kommt, die es im zeitlichen und räumlichen Zusammenhang einer Theateraufführung oder einer Rezitation hat. Im geschriebenen Text ist Zeit gefroren, die im Moment des Sprechens auftaut, sind Handlungen eingeschlossen, die im Moment der Aufführung frei gelassen werden. Dasselbe gilt für die Musik als Zeitkunst. Für seine Er-

207 So Kager, *Die Schocks des Unverständlichen* 86.

208 Mit Zender, *Wir steigen niemals in denselben Fluss* 59.

scheinung braucht das Kunstzeichen reale Zeit, auch die *konkrete Lebenszeit der Hörenden* mit all ihren Bezügen, all ihren Handlungen und Bewegungen. Diese Zeit ist der Hintergrund für die *deutende Produktivkraft des Interpretierens*, die nicht länger passive Imitation bleibt, sondern *Selbstverantwortung und Individuation* übt.²⁰⁹

Als Guido von Arezzo die Grundlage der Notenschrift erfand, war das Ende der Imitation, der direkten Übertragung der Tradition von Lehrenden auf die Lernenden, gekommen und damit das Ende der Einheit von künstlerischer Schöpfung („poiesis“) und getreuer Rezeption („mimesis“) garantierenden mündlichen Überlieferung (also ebenfalls das Ende der einheitlichen Tradition des Gregorianischen Choral): Die Musik wurde zum Objekt; es begann ein Ringen verschiedener Interpretationen miteinander. Eine eindeutige Entzifferung der (Choral-)Notation erwies sich bald als unmöglich. Es wurde erstmals klar, dass es Authentizität im Sinne der Identität eines Textes mit einer bestimmten Lesart nicht geben kann, weil neue Zeiten und neue Hörende immer neue Aspekte der Interpretation, immer neue Codes der Entschlüsselung hinzufügen. Als Verursacher dieser Einsicht mit all ihren Folgen wurde Guido aus dem Kloster ausgeschlossen.²¹⁰

Guidos Einsicht scheint jedoch selbst im heutigen Kulturbetrieb noch nicht recht „salonfähig“ geworden zu sein: Was in Konzerten interpretiert und gehört werden kann, bestimmt weitgehend die Konvention des traditionellen Musikerlebens. Interpretinnen und Interpreten halten sich an frühere Interpretationen, indem sie diese vergleichen und daraus ihre eigene auswählen. Bei den Hörern und Hörerinnen bewirken unvergleichbare, aus früherem Hören nicht ableitbare Inhalte oft Blockaden.

„Wo in der Technologie die Zukunft gar nicht nahe genug sein kann, wird in der Kultur oft schon die Gegenwart als pure Zumutung empfunden und dafür um so intensiver die Vergangenheit als ästhetisches Schlaraffenland geplündert. Das betrifft alle künstlerischen Gattungen, am meisten aber die Musik.“²¹¹

Es muss vermutet werden, dass „die Fremdheit der unbestimmten Musiken nur die natürliche Folge der mehr und mehr entwickelten Vertrautheit ist, die unsere Kultur uns anhand der klassischen Meisterwerke eingetrichtert hat“²¹². Indem die traditionelle Musik sich als Netz von Beziehungen darstellt, in dem allgemeinverbindliche Regeln

209 A.a.O. 60f.

210 Mit Zender, a.a.O. 64f.

211 Basting, Editorial 15.

212 Zillessen, Hörproben 31.

(Entwicklung, Spannung, Erwartung, Überraschung usw.) eine umfassende Strukturierung aller Elemente vornehmen und Hörende sich durch den Vergleich mit früheren Musikerfahrungen mit den als bekannt erscheinenden Abläufen zu identifizieren suchen, bleibt für Neues, Fremdes und seine Wirkung nur noch wenig Raum: Es wird kaum etwas gelernt vor lauter Verstehenwollen und Stabilisieren des bestehenden Hörwissens.²¹³

3.10.2 In die eigene Lebenszeit hineinhören

Die erste Voraussetzung für das Hören zeitgenössischer Musik bleibt, dass sie – genauso wie die ältere – als *ästhetisches Zeichen* gehört wird, nämlich als Zeichen, das mehr zu sagen hat, als es zu sagen scheint und sicher mehr sagt, als die Konvention meint. Und die Schwierigkeit, die die Schwierigkeit jeder ästhetischen Rezeption ist, liegt gerade darin, dass das Zeichen nicht einfach passiv-rezeptiv genossen werden kann, sondern dass es durch die Hörenden ergriffen sowie innerlich mit- und nachgestaltet werden muss.²¹⁴ Weil jedes ästhetische Zeichen einen bestimmten Grad an Offenheit besitzt, überlässt es die Hörenden immer auch sich selbst. Aber indem es nach bestimmten Regeln und gemäss einer bestimmten Intention strukturiert ist, braucht es für das Verstehen und das Erschliessen seiner Bedeutung die Kenntnis dieser Regeln sowie das Entdecken der Textstrategie, nach der es „in Bewegung versetzt“ wird. Die Codes der Rezipierenden müssen zu einem gewissen Grad mit denen des Komponisten oder der Komponistin übereinstimmen. Zu solchen Codes gehören auch die bereits erwähnten

213 So a.a.O. Es wird in der Musikgeschichte die These vertreten, dass der grosse gesellschaftliche Einfluss der Romantischen Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts mit ihrer Ausreizung des Klangparameters dazu führte, dass die Rezeption ganz auf die klangliche Aussenschicht reduziert wurde: Hörende gewöhnten sich daran, ein Stück Musik aufgrund seines Klangcharakters (seines Schönklangs) zu verstehen und zu beurteilen. Die syntaktische Decodierung verschwand immer mehr. Die neue Musik seit Schönberg steht diesem Hörverhalten grundsätzlich entgegen, indem auf die Syntax grösste Sorgfalt verwendet wird. Und zwar ist die Syntax an jene des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts angelehnt. Trotzdem ist sie schwierig wahrzunehmen, weil die Klangbildungen so anders sind und es den Komponierenden um möglichst differenzierten Ausdruck geht, um den Anspruch, dass Musik eine Sprache ist, die musikalische Gedanken artikulieren und vermitteln will. Aber die Verquickung von Ausdruck, Sprachcharakter, Tradition und Neuerung kann zu Ergebnissen führen, die die Hörerfahrungen der sich ganz am Schönklang orientierenden Rezipienten und Rezipientinnen schockieren (mit Budde, Musik 147ff).

214 Es handelt sich also dabei nicht um eine spezifische Schwierigkeit der neuen Musik (gegen Rauchfleisch, Musik schöpfen 109).

generativen Regeln (3.5.6), die so allgemein sind, dass sie sowohl die tonale Grammatik und das Suchen des Strukturalismus nach immer tiefer liegenden Strukturen wie auch die Ablehnung aller Grammatik und das Suchen nach neuen (strukturierten) Formen durch den Serialismus umfassen. Neuere Musik aus dem Umfeld des Strukturalismus oder des Serialismus kann demnach für jene Rezipierenden verständlich werden, die neben der Struktur eines ästhetischen Zeichens auch seine Prozesshaftigkeit berücksichtigen. Denn die Semiotik Umberto Ecos zeigt, dass ein Code nicht eine Regel ist, die schliesst, sondern die öffnet.²¹⁵

Bei Musik, die durch mathematische Transformationsregeln bestimmt ist oder in elektronischer Musik, die nach physikalischen Transformationsregeln gestaltet ist, kommt Verstehen dadurch zustande, dass diese *Regeln gelernt und in der Musik wiedererkannt* werden. Der fremde Horizont dieser ästhetischen Zeichen muss neu erschlossen werden, weil die bisherigen Möglichkeiten von Verstehen nicht mehr genügen. Es wäre jedoch ein Missverständnis, zu glauben, ein besonders kompliziert strukturiertes Stück Musik könne lediglich dadurch verstanden werden, dass dem Hörer möglichst genaue Analysen der in der Partitur erscheinenden Formen und Formeln des Komponisten oder der Komponistin erläutert würden. Verstehen von Musik erschöpft sich nicht im Verstehen der in der Partitur festgehaltenen räumlich-formalen Zusammenhänge; denn diese Zusammenhänge teilen sich beim Hören ganz anders mit, weil sie dann nicht mehr räumlich-schriftlich, sondern in der Zeit und damit nicht-linear erscheinen.

Der Hörvorgang ist viel komplexer als die rationale Analyse formaler Zusammenhänge der Partitur: Hören heisst Erkunden eines noch unbekannten Ortes, nämlich des Ortes der musikalischen Zeit. Vom Klang ausgehend tastet sich das Ohr Schritt für Schritt in die noch verborgene Ordnung eines bestimmten musikalischen Zusammenhangs hinein: „... wir finden uns wie Fledermäuse damit beschäftigt, im Dunkeln auf Formen zu reagieren.“²¹⁶ Und gleichzeitig ist musikalische Zeit immer auch konkrete Lebenszeit mit all ihren Bezügen und Bewegungen, die in das Hören hineinspielen und dem Gehörten, der Komposition überhaupt erst die Chance geben, sich zu erneuern und an wechselnde Gegebenheiten anzupassen. Musik ist daher nicht erfassbar anhand der Partitur

215 Dies meint: Weder ist es möglich, eine letzte Struktur zu definieren, wie der Strukturalismus es erhoffte, noch ist die Kreativität eine der letzten Wahrheit stetig entgegenwachsende Fähigkeit, sodass es einen Interpretanten gäbe, der ein Zeichen irgendwann definitiv interpretierte, wie Charles S. Peirce es glaubte (so Mersch, Umberto Eco 96f.102–104).

216 Zender, a.a.O. 67.

allein, sondern sie ist, wie oben festgestellt, eine „écriture vocale“, eine Schrift in der realen musikalischen sowie in der Lebenszeit; sie ist Verflüssigung des verräumlichten, zeitlupenhaften Schreibens, angewiesen auf immer wieder neues Schreiben der immer neuen Interpretationen.²¹⁷

Wer bezweifelt, dass bei Musik, bei der nicht mehr die Struktur im Mittelpunkt der Wahrnehmung steht, überhaupt noch Verstehen zustande kommen kann, weil die Wahrnehmung sich auf oberflächliches Feststellen von gleichen, verschiedenen oder ähnlichen Ereignissen beschränken müsse, ist der Einseitigkeit strukturellen technologischen Denkens verhaftet. Dasselbe Denken findet ebenfalls keinen Zugang zum Verstehen bei Musik, die sich nicht mehr aus allgemeinen Regeln ableitet, sondern im Kompositionsprozess je und je ihre eigene Grammatik, ihre eigenen Regeln entwickelt. Es galt als ein Kennzeichen der Postmoderne, dass die Kunst sich *von allen Absicherungen befreien* wollte und Kritik übte an den traditionellen Grundlagen. So war der Verzicht auf Tonalität als Verzicht auf einen „Kunstbegriff, der als philosophische Ästhetik aller Kunsterfahrung vorausliegt“ ebenfalls Ausdruck dieses Autonomiebestrebens, das die *Hörerinnen und Hörer autonom* machen wollte. Die angemessene Rezeptionshaltung wäre hier die *Freiheit, jedes Kunstzeichen als das sein zu lassen, das es ist*.²¹⁸ Auch Musik, deren Syntax sehr komplex ist oder wie bei der „Aleatorik“ (einer Musikströmung der 1960er Jahre, die auf Zufallsereignissen beruhte) nur noch bruchstückhaft erscheint, bietet für eine solche Rezeptionshaltung nicht zwangsläufig Probleme. Selbst Kompositionen, in denen Anklänge an verschiedene Epochen und verschiedene Kulturen zu finden sind, auf dem Hintergrund einer totalen Relativität aller Ästhetiken komponiert, müssten von dieser Warte aus hörbar sein.²¹⁹

Aussereuropäische Elemente können zu Schwierigkeiten im Verstehen beitragen: Indische Improvisation bei Pierre Boulez, indisches Selbstverständnis des Musizierens als sakraler Dienst und Eröffnung einer heiligen Atmosphäre bei Karl-Heinz Stockhausen oder indische Rhythmik und Melodik bei Olivier Messiaen²²⁰ rufen als fremdartige

217 A.a.O. 68.82. (Zender hat hier diejenigen Komponisten im Blick, die musikalische Zeit und Lebenszeit zusammendenken, intellektuelles Hören und intuitiv-unbewusstes Hören gleichzeitig fördern, also ganzheitlich denken wie etwa John Cage, Giacinto Scelsi, Helmut Lachenmann oder Olivier Messiaen.)

218 Erne, *Die Kunst der Aneignung* 149.151.

219 Bernd Alois Zimmermann gilt dabei als einer der konsequentesten Komponisten „des Schocks, den wir erleiden, wenn wir volle Klarheit über unsere geistige Situation erreichen: Im Augenblick der Mischung aller Kulturen in der heutigen Zivilisation ist die Rückwendung zur Rekonstruktion geschlossener Kulturreserve, Stilkreise, Folkloretraditionen etc. versperrt ...“ (Zender, a.a.O. 72).

220 So Rauchfleisch, *Musik schöpfen* 106f.

Elemente möglicherweise Irritation hervor, ja bei autoritätsgebundenen Rezipierenden sogar Hass, weil sie von den persönlichen Autoritäten oder Konventionen abweichen.²²¹ Angesichts der Simultaneität aller Werte gilt es, Überlieferungen neu zu interpretieren, die Differenz der verschiedenen Lesarten und Interpretationen als Quelle neuer Erkenntnisse zu nutzen, sie neu zu deuten, aus der selbst verantworteten Individualität heraus neu entstehen zu lassen und in einen neuen Kontext hineinzusetzen. Es geht darum, altes neu lebendig zu machen, es in neuem Licht zu zeigen und die Hörenden dies nachvollziehen zu lassen.²²² Die in einem Konzertprogramm ertönende Musik verschiedener Epochen oder Kulturen liesse sich in ihrer jeweiligen Eigenart besser hörbar machen etwa durch *neu komponierte oder improvisierte Vor-, Zwischen- oder Nachspiele*, die zugleich Abgrenzung und Beziehung schaffen.

„Durch das Erscheinen einer durchaus subjektiven interpretatorischen Kraft müsste ein geistiger Horizont geschaffen werden, in dem sich die gegensätzlichen Gestalten eines gewählten Programms begegnen könnten. ... Die pure Nebeneinanderstellung besonders heterogener Werke, wie sie von manchen Interpreten vorgenommen wird, um Routine durch Schock zu durchbrechen, hat sehr oft noch nicht die Evidenz, welche notwendig ist, will man geistige Beziehungen wirklich aufleuchten lassen.“²²³

Eine solche zwar subjektive, aber umso verantwortlicher mit dem Material umgehende Interpretationsweise hat weder mit blossem Individualismus noch mit Geniekult zu tun, und sie ist „gleich weit entfernt von der Sterilität zwanghafter Bindung an den Buchstaben des Textes wie von vorrationalen Improvisationsvorstellungen.

Es geht um die Gewinnung eines neuen Grades der Differenzierung, also um grössere Komplexität und grössere Bewusstheit ...“²²⁴ Hier zeigt sich jedoch gleichzeitig die eigentliche Herausforderung der Rezeption neuerer und neuer Musik: Der Mut, die eigene *rezeptive Freiheit* zu erkennen, zu ergreifen und einzusetzen (2.6).

Schwierigkeiten bietet das Hören und Verstehen allerdings bei Musik, die keine Sprache sein will, d.h. ohne Ausdruck von Bedeutungsgehalten, ohne erkennbare ästhetische Intention und auch ohne Zutun von Rezipierenden auszukommen scheint: Verstehen wird hier entweder auf bloss assoziative (oder meditative bzw. spielerisch-assimilative) und praktisch nachvollziehende Wahrnehmung der Aussenschicht

221 A.a.O. 108f, im Anschluss an Theodor W. Adorno.

222 So Zender, a.a.O. 73f.79. Das Aushorchen anderer Musik aus allen Zeiten ist als ein Schlüssel des Schaffens von György Kurtág anzusehen (so Stenzl, Anreicherung des Gewöhnlichen 33).

223 Zender, a.a.O. 80.

224 A.a.O. 81.

reduziert oder auf andächtiges Staunen über das in sich abgeschlossene Kreisen der Harmonien beschränkt.²²⁵ Denn wo den Musikzeichen eine erkennbare Textstrategie fehlt oder diese zu schwach ist, wird Rezeption beliebig oder aber sie kann willkürlich missbraucht werden. Dass die Codes, die die Rezeption leiten, ohne weiteres stark genug sein können, um eine Textstrategie zu verdrängen, zeigen folgende zwei Beispiele: Die dem tonalen System verhaftete Musik ist in Gefahr, dass Regelverletzungen nicht mehr als Herausforderung der Wahrnehmungsfähigkeit erscheinen, sondern kaum noch Eigendynamik entfalten können, weil sie zugunsten des tonalen Trägheitssystems *zurecht* gehört werden.

„Es ist schwierig, ältere Musik so darzubieten, dass die Leute sich überraschen lassen oder Neugierde entwickeln auf etwas, das sie nicht schon kennen oder als Konserve zu Hause haben.“²²⁶

Der Zeitgeist des *New Age* seinerseits kann so dominierend wirken, dass selbst Musik, die nicht dieser Lebenshaltung entstammt, nach deren Regeln verwendet und verstanden wird. Das Hören ist dem Sog der „kommerziell noch angeheizten Fluchtbewegung in vergangene Jahrhunderte“ erlegen, und alle Aufmerksamkeit wird auf die Reproduktion von Musik, auf die Interpreten als Stars gerichtet, sodass es vor lauter Glanz und Glimmer jegliche Eigentätigkeit und Vitalität verliert (3.11.5).

*Musik ist nicht einfach ein unterhaltsamer Luxus, sondern leistet wie die anderen Künste und die Wissenschaften einen durch nichts anderes zu ersetzenden Beitrag an die Individuation des Menschen sowie an dessen Auseinandersetzung mit seiner Herkunft, mit der Geschichte und mit den Mythen (5.14.2). Die neuere und neue Musik zeigt, dass Rückwendung nicht genügt, um die gegenwärtigen Probleme zu lösen, sondern dass geschichtliche Vorgänge nur aus einer bewusst ergriffenen eigenen Position heraus verstanden werden können, dass sie also immer neu interpretiert werden müssen.*²²⁷

3.10.3 Hören und mitgestalten: Rezeptivität als Produktivität

Neuere Musik hat gegenüber der konventionellen die Chance, dass sie unbelasteter von vereinnahmenden Codes ist und die Ohren für neue Wahrnehmungen öffnen kann, sofern sie den Rezipierenden einen „Wegweiser“, eine Textstrategie dafür mitgibt, wie sie gehört werden

225 Vgl. Gruhn, Wahrnehmen und Verstehen 38.73.130.155f.

226 Rauchfleisch, Musik schöpfen 109.

227 Mit Zender, a.a.O. 99.102.

will. Viele Beispiele neuerer Musik seit den 1970er Jahren zeigen, dass Komponisten um die Schwierigkeiten der Hörenden wussten und an einer Verständigungsbasis für ihre Stücke arbeiteten, also klar kommunikative Absichten mit ihnen hatten.²²⁸ Namentlich Dieter Schnebel oder Karl-Heinz Stockhausen strebten eine enge Kooperation zwischen sich als Komponisten, den Interpretierenden und dem Publikum an. Letzteres war etwa wie bei Dieter Schnebels „Mo-no“ aufgefordert, anhand einer Grafik *seine eigene Musik* in der inneren Phantasie entstehen zu lassen. Bei Stockhausen gab die Partitur lediglich Anregungen für die Interpretierenden, während die eigentliche Musik ganz von deren *Intuition* sowie von der zu erspürenden *Stimmung im Publikum* geprägt sein sollte, sodass bei jeder Aufführung wieder neue Musik erklingen würde.²²⁹ Allgemein könnte behauptet werden, die neuere Musik „messe in ihrer Vieldeutigkeit und Vielschichtigkeit der Kreativität und Spontaneität der Musikerinnen wie der Hörer – die streng genommen, keine Zu-Hörer mehr sind, sondern Mit-Gestalter – eine wesentlich grössere Bedeutung bei als die Musik früherer Epochen.“²³⁰

Dieter Schnebel formulierte dieses Bestreben der Musik, sich nicht länger auf ihre fast esoterische Zielgruppe zu beschränken, sondern eine Musik für alle zu sein, so:

„Denkbar eine Musik, welche um der Konkretion willen die griffige und zugleich gewissermassen leuchtende Formulierung sucht, jene verwickelte Einfachheit, die den wahrhaft bedeutenden Werken schon immer eignete – ... welche überdies die tendenzielle Voraussetzungslosigkeit aktiviert, der sie sich verschrieben hat, will neue Kunst doch gleichsam am Nullpunkt anfangen; welche im Produkt gleich das Kommunikationssystem mitliefert, aus dem heraus es verstanden werden kann. In alledem aber sucht sie das Hören – besser noch: den Hörer zu verändern, ihm neue Erfahrung zu vermitteln, ihn emotional zu bewegen und möglichst an ihm selbst Prozesse zu fördern, gar zu entbinden, die auf Veränderung drängen. Neue Kunst will den neuen Menschen. ... Die Präsentationen selbst müssten anders ablaufen als die gewohnten Musikdarbietungen. Vielleicht so, dass man nicht bloss hinzunehmen braucht, sondern so, dass man auch zuschauen, studieren kann und man zugleich Informationen bekommt; oder so, dass man den Herstellungsprozess, nebst Proben, Gesprächen darüber etc. zu verfolgen vermag, auch an seiner Diskussion beteiligt wird; womöglich so, dass man sich selbst beteiligend einschalten kann und selbst produktiv wird; aber auch so, dass man endlich einmal bloss zu rezipieren in der Lage ist: nur hören, ohne durch Zeremoniell, unbequeme Stühle, raschelnde Nachbarn usf. gestört zu werden – kurz: auch ganz Ohr sein können mag wich-

228 So Rauchfleisch, *Musik schöpfen* 109.

229 So a.a.O. 109.111f. Vgl. Widmann, *Musik der Kirche* 159.

230 Rauchfleisch, a.a.O. 112.

tig sein. Wie überhaupt solche neue Kunst unter anderem der wirklichen Entspannung dienen sollte – Musik zum Ausruhen, selbst zum Einschlafen –; auch der Genuss, die Freude des Fests möge hier zu ihrem Recht kommen; ...“²³¹

3.10.4 Musik der Freiheit? Geschichtliche Aspekte der Avantgarde

Durch die Musik Arnold Schönbergs und Anton Weberns wurde *Freiheit als unmittelbarer Ausdruck von Individualität* und damit auch die *Emanzipation der Hörenden als freie Subjekte des Gehörten* ein Thema der Musikgeschichte. Weil die grössere Komplexität der Erfahrung mit der musikalischen Sprache der abendländischen Tradition nicht mehr auszudrücken war, sahen sich die Komponierenden gezwungen, den bisher radikalsten Bruch mit der Geschichte und mit der bürgerlichen Musikkultur und ihrer Pflege festlicher und geselliger Musik-Kommunikation zu vollziehen und die Grundlagen des musikalischen Bewusstseins umzuwälzen. Diese erste Phase der Befreiung wurde dann in den 1950er Jahren abgelöst von einer neuen Systematisierung, indem Schönberg die *Methode zur Komposition mit zwölf gleichberechtigten Tönen* fand, die nicht mehr durch die Tonalität, sondern das Denken in Reihen geordnet werden.²³² Wichtig ist dabei zu beachten, dass Schönberg das neue System nicht konstruktiv erdachte, sondern im musikalischen Einfall vorgegeben fand. Der primäre Akt der Erfindung war also nicht nur intellektuell-spekulativ, sondern auch intuitiv.²³³ Der Einfall der zwölftönigen Komposition, deren Regel die Gleichberechtigung der zwölf Halbtöne war, die die tonale Hierarchie überwand, glich einer kreativen Abduktion, durch die eine neue Regel gefunden wurde. Folge der neuen Regel war, dass *jede Komposition ihre eigenen Regeln* aufstellen musste. Olivier Messiaen weitete das Reihendenken auf den *Rhythmus* aus und demonitierte so die metrische Ordnung der bisherigen Musik in gleicher Weise wie Schönberg es mit der Tonalität getan hatte. Diese rhythmische Revolution bildete eine noch einschneidendere Veränderung für die Wahrnehmung als Schönbergs harmonische Umwälzung, denn wenn der regelmässige „Beat“ fehlt (für Messiaen war dieser das Geistloseste in der Musik), können die Hörenden sich weder orientieren noch einzelne Elemente identifizieren: ohne Symmetrie wird das Wiedererkennen von bereits Gehörtem fast unmöglich.

231 Schnebel, Denkbare Musik 484f.

232 Mit Zender, a.a.O. 106f.

233 So Ziegler, Kirchenmusik 78.

Indem Messiaens Schüler Pierre Boulez (*1925) und Karl-Heinz Stockhausen (1928–2007) diesen Impuls weiterentwickelten, wurden die Voraussetzungen dafür geschaffen, alle Elemente der Musik systematisch-quantitativ zu erfassen und sie als hierarchisch geordnetes Zeichensystem zu definieren.²³⁴ In seinen „Structures“ für zwei Klaviere (1952) zeigte Boulez die Möglichkeit vollkommener rationaler Durchorganisation aller Elemente: Die musikalischen Parameter Tondauer, Tonstärke, Tondichte, Klangfarbe, Artikulation, usw. unterlagen alle der gleichen Proportionsreihe, demselben Baugesetz (und damit war eine Komposition auch von einem Computer durchführbar). Damit berührte die Musik Erkenntnisse der modernen Naturwissenschaften, die sich um den Nachweis bemühten, dass alles Leben nach einem Grundgesetz geschaffen ist. Die Reihensysteme können ein so hohes Mass an Differenzierung der einzelnen Parameter bewirken, dass ihm das traditionelle Musikinstrumentarium nicht mehr gewachsen ist. Hier kann die elektronische Musik weiter differenzieren und völlig neue Klangräume erschliessen, in denen auch das Geräusch Platz hat und analog der Wortsprache seinen Platz als „Konsonant“ neben dem „Vokal“ einnimmt.²³⁵ „In dieser Konsolidierungsphase der Avantgarde lässt sich aber auch bereits eine gewisse Verhärtung feststellen, ein Hang zum Dogmatisieren, ein ungeschminkter Positivismus im Umgang mit den Elementen“²³⁶, die Vorstellung, dass nur das Neue lebendig sei, ja überhaupt ein Lebensrecht habe. Theodor W. Adorno selbst, der die neue Musik verteidigte, kritisierte diese Tendenz der Technisierung scharf:

„Das Ordnungsschema substituiert das Wozu, die Organisation der Mittel wird zum Ersatz für den verleugneten Zweck. Durch die atomistische Disposition der Elemente zergeht der Begriff des musikalischen Zusammenhangs, ohne den von Musik doch wohl nicht die Rede sein kann. So schlägt die Rationalisierung auf ominös symbolische Weise ins Chaotische um.“²³⁷

Die Illusion eines unendlichen, linearen Fortschrittes trotz der Tatsache, dass der hörbare Raum sich nicht erweitern, nur das Material sich immer neu kombinieren lässt, war eine Falle, in die das serielle Denken geriet. Damit hatte die Musik der Avantgarde „anorganischen Charakter“ angenommen. Die ökologische Krise öffnet dagegen die Augen für

234 Mit Zender, a.a.O. 110.

235 Mit Ziegler, a.a.O. 78f.

236 Zender, a.a.O.

237 Bärtschi/Fueter, Zu „Glossolalie“ 9, im Anschluss an Adorno.

die Ambivalenz jeden Fortschritts.²³⁸ Die Komponisten dieser Generation haben durch ihr späteres Schaffen übrigens selbst bewiesen, dass

„eine rationale Organisation serieller Art leicht zum Fetisch werden könnte und sich eine unüberwindbare Diskrepanz zwischen den komplizierten, errechneten Tonbeziehungen und dem nicht selten recht einfachen Hörbild ergab.“²³⁹

Etwas jedoch gilt für Schönberg, Webern und alle, die sich von ihnen ausgehend ihren Weg erarbeitet haben: Sie komponierten Musik, die *Widerstand* bietet, die die Hörenden sich „erobern“ müssen, aber die dafür auch bei mehrfachem Hören nicht fad wird wie manches Modische.²⁴⁰ Diese *neue Auffassung des Hörens von Musik als Arbeit mit widerständigen Zeichen* führt zur Überlegung, dass für bestimmte Musikstücke das Angebot von *Hörhilfen* als sinnvoll erscheint (6.4). Pierre Boulez' „Le marteau sans maître“ etwa zeigt jedenfalls, dass serielle Musik nicht einfach intellektualistisch und unverständlich ist: Seine seriellen Ordnungen sind tatsächlich kaum zu hören, aber dafür ist das klangliche Erlebnis umso grösser: Weite Intervalle und rhythmische Impulse erzeugen wechselnde Spannungsfelder, deren Einzelheiten genau wahrgenommen werden können, weil die Komposition so transparent ist. Wenn auch das serielle Denken mit seinem Willen zu klaren, rational fassbaren Lösungen von Problemen die Gefahr intellektueller Einseitigkeit birgt, so zeigt sich bei vielen seriellen oder auch nur seriellen Elementen aufnehmenden Kompositionen doch ein Gleichgewicht zwischen Form und Offenheit, Intellekt und Intuition.²⁴¹

3.10.5 Die „Zauberformel“ des Gleichgewichts von Form und Offenheit

Voraussetzung für die gelingende Rezeption eines Kunstzeichens ist semiotisch gesehen das *Zusammenspiel von Form und Offenheit* (4.5.2), d.h. eine *hierarchiefreie Wechselwirkung* zwischen der *Autoreflexivität* des Zeichens, die Treue in der Rezeption verlangt und der *mitkomponierten Unschärfe* als Freiraum für die konnotative und imaginative Eigeninitiative von Rezipierenden. Diese Wechselwirkung ist im Modell des Offenen Kunstwerks von Umberto Eco als ein *modellhaftes Beziehungsnetz von Kunstschaaffenden, ästhetischer Intention und Rezipierenden* beschrieben und wird durch den *Denkweg der kreativen Abduktion* zusätzlich präzisiert

238 So Zender, a.a.O. 111; vgl. Widmann, Musik der Kirche 161f.

239 Bärtschi/Fueter, a.a.O.

240 So Basting, Editorial 17, im Anschluss an Jürg Wyttenbach.

241 Mit Ziegler, Kirchenmusik 78f.

(2.1). Da es in der Semiotik nicht um Wirklichkeit an sich geht, sondern um Relationen, soweit diese Sinn und Gehalt vermitteln, ist ein solches semiotisches Modell gerade für ästhetische Zeichen dienlich. Ästhetische Zeichen sind also per se nie eine monadische Wirklichkeit, sondern existieren nur als *Verweis auf etwas anderes*.²⁴² Auch in der Musiksprache, ob tonal oder nicht, gibt es keine Zeichen an sich, sondern diese bedeuten nur etwas innerhalb des Beziehungsgefüges eines größeren Zusammenhangs, zu dem die einzelnen Rezipierenden mit ihrer je individuellen Hörerfahrung zählen. Auch bei der Beschäftigung mit neuer Musik sollte also, dem Modell des offenen Kunstwerks entsprechend, die Perspektive des Gleichgewichts von Form und Offenheit leitend sein. Dies bedeutet, dass gute Musik von der *Spannung zwischen klassischer, nach der besten Form suchender und romantischer, die offenen Räume der Empfindungen, Träume und des Unbewussten abschreitender Gestaltung* lebt. Dabei wird einerseits die Tendenz zur Makroform als Ergebnis architektonischer Zeitgestaltung sichtbar und andererseits die Tendenz zur kleinsten Einheit, zum konzentrierten Augenblick als Ergebnis des unmittelbaren Erlebens im Jetzt.²⁴³ „Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschliessen müssen, beides zu verbinden.“²⁴⁴ Ein Hören und Interpretieren, das sich dieses generativen Charakters musikalischer Regeln bewusst ist, also die formenden wie die entwickelnden Kräfte der Musik wahrnimmt, wird beide Pole verbinden können, und dabei für Einseitiges und Lebloses sensibel werden.

Gegenwärtig sind auf dem Musikmarkt beide Pole im Extrem zu beobachten: Einerseits Musikformen,

„die sich derart dem rechnerischen Kalkül beziehungsweise der programmierten Systematik des Computers ausliefern, dass die entstehenden Gebilde jede Beziehung zu organischem Zeiterleben einbüßen und in einer perfekten Eiseskälte erstarren. Auf der anderen Seite tobt sich die Popkultur in ungehemmtem Irrationalismus aus und produziert Lärm anstelle von Vitalität, Gefühlskitsch anstelle von natürlichem dynamischem Fluss der Empfindungen.“²⁴⁵

Solche Einseitigkeiten sind oft mit Ideologie verbunden, mit Selbstabdichtungen und Vereinnahmungen der Hörerinnen und Hörer, also mit rezeptiver Unfreiheit.

Die unten beschriebenen Komponisten *John Cage*, *Helmut Lachenmann*, *Olivier Messiaen*, *Giacinto Scelsi* und *Edgar Varèse* zeichnen sich

242 Vgl. Mersch, Umberto Eco 76f.

243 So Zender, a.a.O. 95.

244 Zender, a.a.O. 96, im Anschluss an Friedrich Schlegel.

245 Zender, a.a.O. 96.

dadurch aus, dass sie die notwendig einseitige strukturelle Ausrichtung der auf Arnold Schönberg folgenden Zweiten Wiener Schule (mit Pierre Boulez und Karl-Heinz Stockhausen sowie Theodor W. Adorno als philosophischem Vertreter) zu überwinden und die dort verpönten Eigenheiten der Romantik neu einzubeziehen und zu interpretieren suchten. Cage setzte anstelle der klassischen avantgardistischen Konstruktion den *Zufall* und an die Stelle der romantischen Empfindung die *spontane Aktion*. An Cages Musik kann gelernt werden, dass alle systematische Ordnung letztlich zur *freien Schöpfung des Individuums* gehört. Boulez glaubte an die absolute Geltung der Gesetze der Logik und der Zahlen, Cage konfrontierte mit der (ebenso absolut gesetzten) Individualität (des Zufalls): Weder Naturgesetze noch die Ratio begründen die Kunst; vielmehr führt die „Wüste“ der Freiheit des autonomen Menschen, die zugleich Erfüllung einer Vision und Albtraum sein kann, diesen zu sich selbst und zu seinem ureigenen Ausdruck und zu seiner eigenen Sprache. Eine ähnliche Erkenntnis stammt aus der Hirnforschung:

„Das Gehirn funktioniert nach dem Prinzip der natürlichen Selektion. Das ist die Grundlage der Individualität. Die Auswahlverfahren der Nervenzellverbände eines bestimmten Organismus sind nicht identisch mit denen eines anderen Organismus.“²⁴⁶

Das Denken jedes Menschen strebt also danach, die eigene *individuelle Sprache* zu finden. Die Sprachen der Hochkulturen, etwa die Tonalität der Musiksprache Europas, wären demgegenüber *Setzungen eines kollektiven Unbewussten*.²⁴⁷ Diese können also nicht einfach für tot erklärt werden²⁴⁸, sondern die anorganisch durchstrukturierte Musik braucht das organische Element, um der Gefahr einer leer laufenden Fortschrittsideologie bzw. eines regressiven Fundamentalismus zu entgehen. Eine individuelle Sprache kann sich nur in Auseinandersetzung mit und durch einen freien Bezug zur Kollektivsprache bilden, etwa zur Sprache der Tonalität. *Freiheit* heisst demnach auch, *Geschichte neu verstehen* zu können.

„Wir bilden uns dauernd neue Begriffe von der Welt. Nicht nur die Wahrnehmung, auch das Gedächtnis und die Erinnerung sind damit zugleich schöpferische Prozesse, die ständigen Veränderungen unterworfen sind.“

246 Zender, a.a.O. 113, im Anschluss an Gerald Edelmann.

247 Ebd.

248 Genauso wenig wie die Ontologie in der Philosophie oder die Mythologie in der Theologie tot sind.

Wenn wir uns an etwas erinnern, stellen wir es uns aktiv vor, damit wird Erinnern zur Imagination“²⁴⁹ (4.6; 5.1.1.2; 5.5).

Individualität hat das Ertragen von Differenz und Widerspruch mit anderen individuellen Meinungen sowie die bewusste Koexistenz mit der Geschichte und damit die Notwendigkeit der *Metaabduktion* zur Folge: Denn nicht dogmatische Gewissheit, sondern Unsicherheit und Ungewissheit scheinen die grössten Anreize für künstlerische Produktivität zu sein (3.11.10).²⁵⁰

3.11 Die Bedeutung der musikalischen Avantgarde

3.11.1 Der Verweischarakter ästhetischer Zeichen

In dem Masse wie sich Kunst von objektiven Bestimmungen befreit – also z.B. die Musik von der strukturalistischen Ideologie – tritt ihr *Lebensbezug* in Erscheinung, ihr *Verweischarakter*. Damit hängt die Auflösung des Werkbegriffs zusammen: Anstelle von überzeitlich gültigen „Werken“ werden interaktive Experimente, Installationen, Verfallsformen wie die flüchtige Videokunst usw. wichtig. Die Grenzen zwischen der Kunst und dem Alltagsleben, zwischen Fiktion und Wirklichkeit beginnen sich zu verwischen. Allerdings ist damit die Autonomie als Eigenständigkeit der Kunst gefährdet²⁵¹ (2.6.1). Seit der Malerei Andy Warhols (1928–1987) ist der Verweischarakter des Zeichens, die „aboutness“ ein zentraler Aspekt der Kunstbetrachtung geworden.²⁵² Die „aboutness“ eröffnet einem Zeichen die *Möglichkeit seiner Interpretation*. Denn erst die Interpretation (als Ergebnis der ästhetischen Intention des Künstlers oder der Künstlerin sowie der ästhetischen Decodierung durch die Rezipierenden) macht ein Zeichen – und sei es ein Alltagsding – zu dem, was es ist, also eben zu *mehr* als einem Alltagsding, zu einem *ästhetischen Zeichen*. Erst die Interpretation macht ein Zeichen zu einem *Kunstzeichen*, indem sie seine *Beziehung* zu dem materiellen Substrat aufzeigt. Nicht allein die materielle Beschaffenheit eines Zeichens ist also wichtig, sondern ebenso seine Aussagefähigkeit. „Die Topfreiniger-Kartons im Supermarkt sind über nichts, Warhols *Brillo Boxes* hingegen sind über die Welt, in der wir leben, über uns selbst und unsere Wahrnehmung dieser Welt. Ihre „aboutness“, ihr Bezug zu

249 Zender, a.a.O. 115, im Anschluss an Edelmann.

250 So Zender, a.a.O. 114f.118.

251 Mit Erne, Die Kunst der Aneignung 150.

252 So Hauskeller, Was ist Kunst 99ff.

etwas anderem, macht diese Topfreiniger zu Kunstzeichen, nicht etwa nur die Behauptung, dass sie Kunst seien, noch sonst eine besondere Eigenschaft, etwa Schönheit, die sie von anderen Alltagsgegenständen abhöbe.²⁵³

Beim ersten Hinsehen fehlt solchen ungewohnten Kunstzeichen die durch eine Textstrategie strukturierte Form; doch das Modell des Offenen Kunstzeichens legt nahe, die „aboutness“ die Funktion der Textstrategie erfüllen zu lassen, anhand derer die Konnotationen der Rezipierenden die Zeichen zu etwas Unverwechselbarem machen können – im Gegensatz zur Auswechselbarkeit der Alltagsdinge.

3.11.2 John Cage und die Hörenden als Komplizen

Unter dem Einfluss des amerikanischen Transzendentalismus seit Ralph W. Emerson, des Denkens Martin Bubers und des Zen-Buddhismus, die das Gegenwärtige und Selbstverständliche nicht mehr als profan, sondern als heilig ansehen, werden *Kunst und Leben transparent füreinander*. Anders als in der politischen Musik der 1960er Jahre, die zum rechten Bewusstsein verhelfen sollte, wird die Kunst nicht zugunsten des Lebens funktionalisiert; doch kann sie nun als Mittel zum Finden des Einklangs mit der Mitwelt Erlösungscharakter bekommen. Kunst hat jedoch nichts mit einer vollkommenen Ordnung zu tun, in die man sich vor dem Chaos des Lebens flüchten könnte, sondern sie will umgekehrt gerade ins Leben einführen.

„Töne zu erleben und zu erfahren, die nicht qua Intention oder schöpferischem Prozess eines kompositorischen Subjekts als musikalische Struktur aus dem Insgesamt des Lebensprozesses ausgegrenzt sind, bedeutet auch eine unmittelbare Erfahrung einer Grenzsituation“:

Töne er- und verklingen zu hören, kann zum Erleben von Zeit und Vergänglichkeit führen. *Musik handelt von der Lebenszeit, und diese kann der Wegweiser sein, um Musik zu hören*. Jeder beliebige Alltagsgegenstand sowie „Stegreifleistungen“ der Interpretierenden bzw. Hörenden oder durch den Komponisten initiierte Zufallsverfahren können also zu Kunstzeichen werden, ja stellen die eigentliche Kunst dar.²⁵⁴ Im „Allbe-seelungsdenken“ der Transzendentalphilosophie haben das *Hören und*

253 A.a.O. 100f. Die „Brillo Boxes“ sind ein berühmtes Beispiel von Pop-Art, mit dem Andy Warhol einerseits zeigen wollte, dass von zwei Gegenständen, die genau gleich aussehen, eines ein Kunstzeichen werden kann, während das andere ein bloßes Alltagsding bleibt. Andererseits wurde erstmals in der Geschichte der Kunst klar, dass ausnahmslos jedes Ding Kunst sein kann (a.a.O. 99f).

254 So de la Motte-Haber, Musik und Religion 220.225f.

Spiele wie alle anderen profanen Dinge *poetischen Wert*, indem sie auf das Heilige verweisen und aus ihm schöpfen. Daher werden die Kunstschaffenden den Rezipierenden gegenüber nicht mehr als die grösseren Experten angesehen, sondern letztere brauchen erstere zur Vollendung ihrer Arbeit.

Die Voraussetzungen dafür, dass beliebige Alltagsgegebenheiten zu Kunstzeichen werden konnten, hat neben Andy Warhol auch John Cage (1912–1992) geschaffen: Er zeigte für die Musik, dass Kunstzeichen nicht mehr als eigenständige, autonome Objekte betrachtet werden müssen, sondern als Teile der Mitwelt die Funktion eines Mediums erhalten können, das einen *Prozess* zwischen Kunstschaffenden, Interpretierenden, Rezipierenden und sich selbst initiiert. „Gegenstände der Kunst sind Gegenstände individueller Wahrnehmung.“ Bei der Rezeption geht es demnach nicht um die Enträtselung einer Struktur, sondern darum, die *Multiperspektivität aller Wahrnehmung* bewusst zu machen²⁵⁵ Indem die Wahrnehmung in den Mittelpunkt des Interesses rückt, entfällt die Hierarchisierung in den Beziehungen: Produzierende stellen sich mittels ihrer Kompositionen auf die gleiche Stufe mit den Rezipierenden, indem sie anhand von Zeichen die möglichst voraussetzungslose, immer wieder neue Wahrnehmung zur Aufgabe machen und damit die Interpretierenden und Zuhörenden als *Mitschöpferinnen und Komplizen* ansprechen. Das Monopol des Künstlers, die Welt durch Kunstzeichen auszulegen und dem Material durch tradierte Regeln Sinn zu geben, Zeichen zu Symbolen zu machen, ist gebrochen. Und im Zug der Emanzipation der Alltagsgegenstände zu potentiellen gleichwertigen Kunstzeichen wird auch jegliche Hierarchisierung zwischen den Einzeltönen oder Einzelereignissen der Musik aufgegeben zugunsten des zentralen Anliegens: „Befreiung der Zeit“ durch die *Wahrnehmung des Selbstseins der Zeichen*.²⁵⁶

Für Cage dient z.B. eine *Landkarte* zur Initiation eines Wahrnehmungsprozesses: Als Komponist zieht er sich so weit zurück, dass er lediglich die Route auf der Karte angibt und dazu einen Text vorschlägt, der beim Abschreiten der Route zu singen ist; alles weitere, also etwa die musikalische Fassung des Textes, überlässt er der Einzelstimme einer interpretierenden Sängerin. Wie sie werden auch die Zuhörerinnen und Zuhörer dazu herausgefordert, „im unbestimmten Kontinuum“ ihren Kosmos selbst zu entwerfen. Der Komponist nimmt seine künstlerische Intention (und damit einen Teil der ästhetischen Intention insgesamt) so weit zurück, dass er nur noch die *Gebrauchsan-*

255 A.a.O. 206.209.

256 A.a.O. 207f.213.

weisung, nicht mehr auch das Ergebnis liefert; er schafft damit komplementär zu seinem Rückzug *Freiraum für die Interpretierenden und Rezipierenden*, aus ihrer Alltags- und Selbsterfahrung heraus immer neue Fassungen des Kunstzeichens zu schaffen.²⁵⁷

Die Freiheit der Rezeption führt Cages umstrittenes Stück 4'33'' auf die Spitze: Angeregt durch Robert Rauschenbergs „white paintings“ intendiert der Komponist hier eine 4 Minuten und 33 Sekunden dauernde „Stille“, inszeniert von einer Gruppe von Interpreten in beliebiger Besetzung. Wie die weisse Leinwand, umgeben von einem weissen Rahmen, auf der zufällige Schatten oder Reflexionen in den Betrachtenden eigene Wahrnehmungen auslösen sollen, stellt auch 4'33'' einen „Nullpunkt der Kunst“²⁵⁸ dar, soweit Kunst im traditionellen Sinn des Erschaffens von Kunstwerken verstanden wird. Die 4 Minuten und 33 Sekunden sind also nicht als Gegenstand zu interpretieren (es wäre sinnlos, nach Strukturen als Relationen zwischen Form und Inhalt zu suchen), sondern dienen als „Instrument eines hermeneutischen Vorgangs.“²⁵⁹ Sie sind ein Zeitraum, der der Autonomie der Zuhörerinnen und Zuhörer gehört und ihrer Imagination ermöglichen soll, selbst ein Kunstzeichen zu schaffen: Der Titel 4'33'' ist also eine Gebrauchsanweisung, ein *Wegweiser*, der auf alle in diesem begrenzten kurzen und zugleich langen Zeitraum möglichen Wahrnehmungen verweisen will: z.B. auf alle (auch sonst bei einem Konzert neben der Musik) hörbaren Geräusche wie Räuspern, Husten, Aussen- und Alltagsgeräusche usw. und andererseits auf Wahrnehmungen durch eigene Imaginationen, die erst dank der (auch jede Musik wesentlich begleitenden) Stille und des Schweigens möglich sind. 4'33'' handelt von der gefüllten Stille (die jeder guten Musik voraus- und nachgeht), die „aboutness“ dieses Stücks ist also etwas so Alltägliches, dass es kaum mehr präsent, weil vernachlässigt ist und daher neu gehört zu werden verdient! Cages Plan mit 4'33'' lautet, Stille zu Ohren zu bringen. Und auch seine Antwort auf die Frage, was gefüllte Stille zu bedeuten hat, ist sehr klar: Das Kunstzeichen existiert immer nur in der *Imagination* von Rezipierenden und kann niemals identisch wiederholt werden; daher ist jeder und jede selbst zuständig für die Deutung, für das Füllen der Stille und muss selbst Komponist und Komponistin werden.²⁶⁰ Die Ästhetik des Werks wird aufgegeben zugunsten des Grundsatzes, dass wir nur das verstehen können, was wir selbst gemacht haben.

257 A.a.O. 210.212.

258 A.a.O. 211.

259 A.a.O. 214.

260 Vgl. de la Motte-Haber, Musik und Religion 212.

4'33'' ist ein Stück, das die „Ortlosigkeit“ der postmodernen Freiheit bzw. ihre Sprachlosigkeit ausdrückt, die das Dogma einer durchorganisierten seriellen Musik der Avantgarde ablöst. Es ist Ausdruck einer sachlichen und furchtlosen Bestandsaufnahme der heutigen Zeit, geprägt durch eine „entgrenzte Welt, ein unaufhaltsames Sich-Vermischen der Zeichensysteme aller Kulturen.“²⁶¹ Cage versteht *Kunst als Wegweiser in die offene Zukunft*, nachdem sie als autonomes Ordnungssystem ausgedient hat und die Rolle der Kunstschaffenden als einzigartige, über den Gesetzen schwebende Super-Genies ihre Glaubwürdigkeit verloren hat. Jede Art von menschlichem Ordnungssystem, auch die Sprache und die Künste, hat es mit Machtausübung sowie mit der Perspektive der Ich-Zentriertheit zu tun und ist daher nicht wirklich zukunftsfähig. Dagegen setzt Cage den aus dem Zen-Buddhismus eingeübten Weg der Selbstlosigkeit, der Freiheit gegenüber Machtstrukturen als eigentlich zukunftsweisend an.²⁶² Cage lehrt damit auch einen neuen Umgang mit der Tradition. Musik der Vergangenheit ist nicht ein fester Wert, den es möglichst getreu zu reproduzieren gilt, sondern ein „objet trouvé“, das von der aktuellen Gegenwart, vom Moment der Aufführung her, neu gedeutet und in einen veränderten Kontext gestellt wird. Musikalische Überlieferung ist ein permanent sich erneuernder Prozess. Die multikulturelle Situation der Gleichzeitigkeit von sich logisch ausschliessenden musikalischen Systemen bedeutet letztlich das Ende ihrer selbstverständlichen Verfügbarkeit, also das Ende ästhetischer „Beheimatung“ in einem begrenzten Feld von Codes, von Hörerfahrungen und -erwartungen. „Statt einer definierten musikalischen Form erscheint der offene Horizont des ‚Nichts‘ bzw. des ‚Noch-nicht‘.“²⁶³

Das Jetzt der Wahrnehmung, die dauernde Aufmerksamkeit sowie der von künstlerischen Vorentscheidungen *nicht determinierte Horizont des Hörens* rückt in den Mittelpunkt und relativiert Tradition im Sinne eines festen Bezugsrahmens. Cage fordert dazu heraus, jede Erinnerung an vorher, worauf sich das Werk beziehen könnte, zu tilgen und das *Fehllesen* zu fördern.²⁶⁴ Die bisherigen Lesarten spielen zwar, semiotisch gesehen, beim Verstehensakt als Codes immer mit – die Vergangenheit ist im Jetzt präsent – aber sie verlieren ihre Bedeutung als taugliche Wegweiser und Orientierung für die Zukunft. Während alle bekannte Musik mehr oder weniger einen dynamischen, werdenden, dramati-

261 Zender, a.a.O. 34.

262 A.a.O. 34–36.

263 A.a.O. 37.

264 So de la Motte-Haber, a.a.O. 212f.

schen und damit fundamental auf die Zeit bezogenen Charakter hat, zeigt Cage uns den entgegengesetzten Aspekt. Damit erweitert er den Umfang musikalischen Erlebens, wo die Bereitschaft da ist, sich auf diesen Grenzbereich einzulassen, in dem die *zeitliche Erscheinung der Zeichen zufällig*, bei jeder Aufführung anders und überhaupt ohne musikalische Stringenz ist.²⁶⁵ Als erste Reaktion kann bei den Hörenden *Langeweile* auftreten oder, wie bei 4'33'', *Irritation* über die nicht zusammenhängenden Geräuschereignisse; aber mit der Zeit könnte sich auch ein *überraschtes Staunen* einstellen, das entsprechend der „Entropie“ dieser Musik zwischen Maxima und Minima hin- und herschwankt. Von dieser musikalischen Grenzerfahrung der unbeschränkten Offenheit des Hörens, der nicht mit strukturellem Hören beizukommen ist, weil es keinen formalen, sinngebenden Prozess zu vollziehen und zu vollenden gibt, muss jegliches Komponieren ausgehen, das die Linie der Musik des 20. Jahrhunderts fortsetzen will.²⁶⁶

Das generative Denken als Kombination von strukturellem und prozesshaftem Hören käme dort ans Ende, wo in einem Stück keine Regeln mehr als Basis erkennbar wären; doch Cages Radikalisierung des musikalischen Augenblicks, seine *Regel der immer vorhandenen Möglichkeit des Schöpfens aus dem Moment*, die aus der entdramatisierten Zeit folgt, kann als Textstrategie erkannt werden, die auch in sonst regelloser Musik wie 4'33'' mitwirkt. Entdramatisierung und der Stillstand der Zeit eröffnen einen Raum für die Fragen, die für Cage zentral sind, als Textstrategie im Raum stehen und die „aboutness“ seiner Stücke bilden: *Was ist Wahrnehmung? Was ist zu hören? Wer ist es, der da hört? Wo ist Subjekt, wo ist Objekt? Was wird wie tradiert?*²⁶⁷

Zu fragen ist jedoch, ob bei 4'33'' die vom Modell des Offenen Kunstwerks geforderte „Zauberformel“ der Balance zwischen Form

265 Dies ist das Konstante in Cages musikalischem Denken und kann als eine Weiterführung der Romantik, besonders Schumanns und Debussys angesehen werden: „Zeit wird ... statisch erfahren, völlig „entdramatisiert“; sie wird „räumlich“ (im übertragenen Sinn) erlebt, zerschnitten, gequantelt – so sehr, dass etwas wie eine zeitliche Entwicklung von „Gestalt“ nicht mehr stattfinden kann; man hat das Gefühl, dass die Musik die Richtung der Zeitachse aufgegeben hat. Hört man auf, die Cage'schen Konzepte lediglich als formale Spiele mit dem Absurden zu betrachten und liefert sich als empfindender Mensch mit ungeteiltem Bewusstsein dem Erleben solcher Zeitorganisation aus, so wird man eine „Zeit“ erfahren, die sich radikal von allen bisherigen musikalischen Zeitgestalten unterscheidet“ (Zender, a.a.O. 37f).

266 Mit Zender, a.a.O. 38f. Die Theorie des Codes schliesst regellose, also voraussetzungslose (ästhetische) Zeichen zudem aus: Irgendein Aspekt des Verweisens, der „aboutness“ ist immer vorhanden, sonst würde es sich nicht um Zeichen handeln (2.1.1).

267 So Zender, a.a.O. 40.

und Offenheit (3.10.5) nicht wegen der zu sehr in den Hintergrund tretenden künstlerischen Setzung zugunsten einer zu grossen Zufälligkeit im momentanen Sich-Ereignen und Zusammentreffen verlassen wurde. Besteht also nicht eine zu grosse Unschärfe, die die codifizierende Tätigkeit der Interpretierenden und Rezipierenden überfordert? Diese Frage muss insofern verneint werden, als auch Cage sich der Dialektik von Freiheit und Gebundenheit nicht entziehen kann. Nur versucht er, die Sensibilität des Materials in Bezug auf die Notwendigkeit seiner Organisation durch *Wahlfreiheit* neu zu entdecken und zu entwickeln.²⁶⁸ Der international anerkannte Cage-Interpret und Flötist *Eberhard Blum* (*1940) würde die Frage ebenfalls verneinen, weil für ihn jedes noch so offene Spielprojekt von Cage nicht als direkte Spielvorlage aufzufassen ist, sondern durch die minutiöse *Ausarbeitung eines für den Moment einer bestimmten Aufführung verbindlichen Aktionsschemas* ergänzt werden muss, das nur dort improvisatorische oder interpretative Stegreifaktionen zulässt, wo der Komponist es ausdrücklich vorschreibt. Was dann im Moment der Aufführung – jede Aufführung wird wieder anders sein – ertönt, sind Klangkonstellationen und Klangverläufe, die trotz Determinierung als ständig sich verändernde, niemals exakt wiederholbare *lebendige Vorgänge* erscheinen, die unter anderen Umständen und in anderen Kompositionen nicht zustande kämen. Denn durch bestimmte Operationen und Systeme gibt es Kombinationen von Notwendigkeiten, so dass plötzlich ein Klang auf eine ganz bestimmte Weise erzeugt wird, auf die die Interpretierenden sonst nicht gekommen wären: Eine *permanente Modifikation und Erweiterung* dessen, was gemeinhin als Musik verstanden wird, ist das Resultat.²⁶⁹ Blums Interpretationen werden von der Einsicht geleitet, dass „Musik nur dann zum ästhetischen Ereignis werden kann, wenn sie grundsätzlich von der Notwendigkeit, mit Tönen und Klängen etwas ausdrücken zu müssen, befreit wird“²⁷⁰. Der Klang als solcher und damit eine auf die Autonomie der Musik ausgerichtete Ästhetik verlangt, dass jede musikalische Interpretation „ein Maximum dessen zu Gehör bringt, was in strikter Befolgung der kompositorischen oder konzeptuellen Vorgabe des Autors überhaupt hörbar zu machen ist.“ Denn dieser will nicht etwas Bestimmtes sagen mit dem, was er schafft, sondern er will „Hörbares hörbar, Lesbares lesbar, Sichtbares sichtbar“ machen, also

268 So Kropfinger, *Essenz und Überdauern* 8f.

269 So Ingold, *Schreien, Flüstern* 57f.

270 Ingold, a.a.O. 57. Vielsagend sein wollende Musik wie etwa einzelne Kompositionen von Richard Wagner oder Arvo Pärt, die zu sakralem Pathos neigen, stellt das Musikalische in den Dienst einer die konkreten Klangereignisse überbietenden Idee, die deren unmittelbarer Wahrnehmung hinderlich ist.

die *Wahrnehmung entautomatisieren*, sie befreien auf das hin, was nicht der Rede wert ist, weil es nur einfach das ist, was es ist. Dies bedeutet, dass der Interpret oder die Interpretin auf eine besonders originelle, eigenständige Interpretation, die etwas aus dem Stück zu machen glaubt, verzichtet und stattdessen *genau abwägt*

„zwischen den von der jeweiligen Partitur festgelegten Notwendigkeiten einerseits und den von ihr offen gehaltenen Möglichkeiten andererseits. Die Notwendigkeiten müssen erkannt und anerkannt werden, die Möglichkeiten sind optimal zu nutzen im Interesse einer unmittelbaren Klangrealisierung, die durch keinerlei musikalische Funktionen (etwa psychologischer, symbolischer oder gar politischer Art) belastet und behindert werden darf.“²⁷¹

Die Offenheit der „anorganischen“ Musik Cages (der das Kettensystem funktionstragender Elemente fehlt, die zusammen eine bestimmte Entwicklung, Steigerung und Vollendung in schöner Proportion und Gestalt bauen könnten) gleicht der Unschärfe der Steine eines *japanischen Gartens*, in denen jeder Stein seine eigene Schönheit hat und zunächst nicht nach Zusammenhängen gefragt wird.²⁷² Die Ausschaltung des linearen Zusammenhangs der musikalischen Ereignisse bedeutet aber nicht die Ausschaltung des Gedächtnisses, sondern die Etablierung einer *neuen Qualität* von Gedächtnis: In ihrer Affektfreiheit will die Musik Cages den Weg zur Realisierung des Affektes der vollkommenen Ruhe, des Nicht-Denkens öffnen. Aus diesem Quellgrund des Bewusstseins ereignet sich alle Wahrnehmung und produktive Sinngebung, normale Alltagswahrnehmung wie künstlerische Wahrnehmung. Dadurch wird es möglich, die Sensibilität des Materials „mit Blick auf die Notwendigkeit seiner Organisation im Sinne von Wahlfreiheit zu entdecken und zu entwickeln.“²⁷³ Dieses produktive, Zusammenhang setzende Hören, das jedes beliebige Zeichen aufnimmt (nicht nur das von Kunstschaaffenden vorgeformte) ist der Anfang des Entdeckens von Zusammenhang, Sinn und Ordnung in sich selbst und um uns herum. *Das Hören ist der Ort der künstlerischen Setzung, der Weg einer ungeschützten, weltoffenen Subjektivität mitten im zufälligen Sich-Ereignen und Zusammentreffen der Zeichen im Jetzt* (5.6.1; 5.8.1).²⁷⁴ Ein solches Hören ist

271 Ebd.

272 So Zender, a.a.O. 41. Cage will die geistliche Warte der Wahrnehmung profilieren, um die Tradition bzw. das scheinbar so sedimentierte, in uns verankerte und uns Sicherheit gebende Gebäude der persönlichen Codes als Illusion zu entlarven (ebd.).

273 Kropfinger, a.a.O. 9.

274 So Zender, a.a.O. 42–44. Diese Grundeinstellung teilte Cage mit dem sonst diametral entgegengesetzt denkenden Olivier Messiaen sowie mit Giacinto Scelsi, und darin waren die drei Vorbild für die jüngere Komponisten-Generation Heinz-Werner

der Ort, der *improvisatorisch* die Herausforderung der postmodernen Relativität der Wahrheit und damit der Beliebigkeit ästhetischer Wahlmöglichkeiten bzw. der Gleichwertigkeit aller Formen kompositorischen Umgangs mit der Welt der Töne annimmt, statt mit Ironie, Zukunftsskepsis oder Resignation darauf zu antworten.²⁷⁵ Cages musikalische Intention lässt sich durchaus mit dem jesuanischen Satz „wer Ohren hat zu hören, der höre“ (Mk 4, 9; 4, 23; Mt 13, 9)²⁷⁶ vergleichen (2.6.5; 4.1.1), wenn auch Cages Denken nicht im christlichen Sinn eschatologisch genannt werden kann.

3.11.3 Komposition versus Improvisation

„Komposition und Improvisation stehen für diametral entgegengesetzte Haltungen zum kreativen Prozess.“²⁷⁷

In den 1960er und 70er Jahren versuchten viele Komponisten (John Cage, Dieter Schnebel, Klaus Huber, Edu Haubensack-Ramati usw.) improvisatorische Elemente in ihre Kompositionen einzubringen: Der Begriff der *Aleatorik*, des gelenkten, d.h. des durch Spielregeln gebändigten Zufalls (lat. „alea“ = Würfel), schien einen Ausweg aus der festgefahrenen Situation der seriellen Musik Mitte der 1950er Jahre zu bieten. Dabei können drei Arten von Aleatorik unterschieden werden:

- Den Komponierenden kommt es weniger auf die definitive Gestalt des gesamten Stückes als auf einzelne Momente an, die darin enthalten sein sollen. Sie komponieren also nur *Teilstrukturen*, in denen ihr „Einfall“ sich darstellt und überlassen deren Anordnung, Reihenfolge usw. den Interpretierenden. Form, Dauer, Anfang und Ende sind frei wählbar.
- Die Komponierenden halten an einer *verbindlichen Gliederung* fest. Dafür ist manche Einzelheit verschieden ausführbar.²⁷⁸

Zimmermann, Luigi Nono, Helmut Lachenmann, György Kurtág (a.a.O. 19). So wie es im Gefolge Boulez' und Stockhausens einen coolen Perfektionismus und Beispiele anorganischer Musik gab, so gab es dilettantische Cage-Epigonen, die den Irrationalismus bewusst pflegten und Cages Distanz zur Geschichte mit deren Unkenntnis verwechselten (a.a.O. 116).

²⁷⁵ Vgl. Krieg, Das Verhältnis 163–170.

²⁷⁶ Auch der an die Tradition der Black Music anknüpfende deutsche Musiker Xavier Naidoo macht diesen jesuanischen Satz zum Programm (so Schröder, Die religiöse Dimension 47f).

²⁷⁷ Wilson, Plunderphonics 88.

- Das Ganze und die Details sind gleich wichtig, sodass die Interpretierenden durch sonstige Freiheiten zur selbstständigen Mitgestaltung aktiviert werden; denn wenn interpretatorische Freiheiten zugestanden werden, lässt sich die Willkür eher begrenzen: Ungenaue Interpretation infolge Überladenheit mit Vorschriften (jeder Ton müsste mit einer anderen Dynamik gespielt werden) kann sich so in *Mitverantwortung* wandeln.

Aleatorische Verfahren sind nicht hörbar, sondern bleiben auf die Beziehung zwischen Komposition und Interpretation beschränkt. Aber sie spiegeln eine historische Situation, in der nicht mehr an die Unantastbarkeit tradierter Werte und Werke geglaubt, sondern Musik als ein variables Zusammenwirken momentaner Ereignisse begriffen wurde. Amerikanische Komponisten wie Earl Brown, John Cage und Morton Feldmann hatten hier Pionierarbeit geleistet und sich von der Tradition gelöst, der die europäischen Komponisten noch stärker verpflichtet waren. Browns „Folios“ (1952) verwendeten als erste die *graphische Notation*, die grosse interpretatorische Freiheit eröffnet, und Cages Klavierkonzert (1957/58) stellt die Zahl der Instrumente frei, wobei das Spiel jeder einzelnen Orchesterstimme oder auch die Nicht-Aufführung gültige Versionen der Komposition darstellen.²⁷⁹ In der ästhetischen Arbeit mit technischen Medien, den *digitalen Samplern*, gehörte Improvisation längst zum Alltag: Cage drückte dies durch das Statement aus, Musik lehre, dass die einzig lebendige Sache, die mit einer Schallplatte geschehen könne, jene sei, sie so zu gebrauchen, dass etwas Neues daraus entstehe.²⁸⁰ Seine „Imaginary Landscapes“ zeichnen vor, was er damit meinte und was die ersten DJs in der South Bronx mit dem Plattenspieler machten: Sie brauchten ihn als Quelle rhythmisierter Geräusche und musikalischer Zitate – mit Konsequenzen weit über Rap und Hip Hop hinaus: Komponieren (lat. „componere“) meinte hier *improvisierendes Zusammensetzen* medial gespeicherter Klangblöcke. Die neue akustische Montagekunst war geboren. Der kanadische Künstler John Oswald etwa remountierte populäre Soundbytes, setzte z.B. alte Rock-and-Roll-Hits rhythmisch hoch raffiniert neu zusammen und nannte dieses juristisch nicht ungefährliche Unternehmen ironisch-treffend „Plunderphonics“: Dies war seine kompositorische Antwort auf die

278 In der seriellen Musik hatte es sich gezeigt, dass strenge Determination und Zufallserscheinungen zum gleichen Hör-Ergebnis führen können, sofern die Parameter genügend artikuliert bleiben.

279 So Bärtschi/Fueter, Zu „Glossolalie“ 9–11.

280 So Wilson, Plunderphonics 88.

Forderung kritischer Reflexion medialer Massenkultur.²⁸¹ Während es der komponierenden Moderne nicht gelang, die „ganze körperliche Geschichte“ des improvisierten Jazz aufzunehmen und die althergebrachte Trennung zwischen Schreibenden und Spielenden aufzulösen oder zumindest neu zu definieren, wäre die Arbeit mit technischen Medien ein Ansatz zum Abbau dieses Defizits.²⁸²

Joachim-Ernst Berendt sieht den Vorzug der improvisierten Musik in der weit intensiveren *Hörarbeit*, die von den Ausführenden geleistet werden muss. Beim Komponieren und Interpretieren spielt stattdessen das *Sichtbare*, der Notentext und damit die über das Auge übermittelte Information eine dem Ohr vorgeordnete Rolle.

„In einer Gruppe improvisierender Musiker entsteht sinnvolle Musik durch äusserstes, wachstes Hören der einzelnen Musiker aufeinander ... Man muss auf die anderen mehr als auf sich selbst hören; ... Unbewusst – und dennoch mit gesteigertem Bewusstsein – hört man sich in den anderen hinein und ist selbst oft schon einen Takt – oder einen Atemzug – oder auch nur einen Schlag früher dort, wohin der andere ... erst im Begriff ist zu gelangen.“²⁸³

Veränderungen von Linien, Metren, Rhythmen, Entwicklungen geschehen nicht durch führendes Vorausgehen eines Einzelnen, sondern laufen beim geglückten Improvisieren *synchron* ab. (Auch bei einer Gruppe von Musizierenden, die eine Komposition interpretieren, kann Synchronizität entstehen, wenn auswendig gespielt wird und so das Hören auf die anderen möglich wird. Doch perfektioniert dies nur das Zusammenspiel; Hauptsache bleibt das räumlich-visuelle Denken, denn komponierte Musik ist tönende Architektur.)²⁸⁴ Die kausale Erklärung, dass Synchronizität beim Improvisieren dank eines zugrunde

281 So Wilson, a.a.O. 88f. Wilson erwähnt hier auch Nicolas Collins, der in seiner wahrhaft diabolischen „Devil’s Music“ Fragmente von Radiosendungen digital speichert, im Korsett schier unendlicher Wiederholungsschleifen rhythmisiert und elektronisch verfremdet und damit Medienkritik mit medialen Mitteln übt: Medienkomposition als subversive Aneignung und Umfunktionierung, indem Mediensprache gegen sich selbst gewendet wird (a.a.O.) – ähnlich dem (vergeblichen) Versuch, den Teufel mit dem Beelzebub auszutreiben (Lk 11, 15; Mt 9, 34).

282 Ein Beispiel dafür ist „Das labyrinthische Wechselspiel von Original und Kopie, von Solo und Ensemble, von Spontaneität und Konstruktion“ wie sie Bob Ostertag, Pionier des „digital samplings“ in „Say No More“ (1993) mit seinen Reflexionen zu Improvisationen dreier befreundeter Musiker versuchte, indem er diese fragmentierte, klanglich verfremdete und auf dem sampling keyboard spielerisch-neu zu einem Stück einer virtuellen Band montierte, worauf er die zitierten Musiker bat, als Live-Band zu spielen, um das Resultat mit seinem virtuellen Stück zu vergleichen (so Wilson, a.a.O. 89).

283 Berendt, Das Dritte Ohr 334f.

284 A.a.O. 337–339.

liegenden Harmonieschemas, in dem sich die Musiker und Musikerinnen treffen können, oder dank gemeinsamen Tonleitern, Zentraltönen, graphischen Partituren oder Spielanweisungen zustande komme, genügt also nicht. Synchronizität bedeutet vielmehr, dass es Ereignisse gibt, die sich häufiger, als der Zufall es zuliesse, zu *Serien* zusammen schliessen und so *Systeme* bilden. (Schwärme von Fischen oder Vögeln bewegen sich auch ohne Leittier völlig synchron, als sei der Schwarm ein einziges Tier. Sie sind ein System und trotz der nötigen spontanen Richtungswechsel nicht aus ihrer Form zu bringen.) Das Gefühl für Synchronizität, das Improvisierende im Idealfall haben, ist also so etwas wie ein hellwaches Voraushören, ein „inneres Hören“, das dem „äusseren Hören vorauszuweichen“ scheint.²⁸⁵

Sich die Musik eines *anderen* anzueignen, sich von jemand anderem etwas sagen zu lassen, das man selbst womöglich so noch nicht gehört hat, ist eine Möglichkeit, die sich nicht nur aus der Improvisation, sondern ebenso aus der Komposition ergibt. Obgleich jeder Mensch durch seine Erfahrung mit der Welt und ihren Klängen, ihrer Dynamik, ihren Melodien, Formen und Rhythmen viel Musik in sich selbst hat und durch Schärfung seines Hörens immer weiter die Geheimnisse der Welt ergründen kann, braucht er die improvisierte oder komponierte Musik anderer, um sich davon in den eigenen Höhen und Tiefen ansprechen und vielleicht die Tiefen zu Höhen aufsteigen oder die Höhen in die Tiefe ausloten zu lassen.²⁸⁶ Die grosse Kunst ist – theologisch gesehen – nicht das Hören an sich, sondern das *Hören auf andere, das Fremdes an sich herankommen lässt*. Improvisierte Musik scheint allerdings *Gemeinschaft* mehr zu fördern als komponierte, weil die improvisierte vom Hören jedes Spielenden auf die anderen lebt, während der Komponist beim Komponieren zunächst allein ist und nur auf seine eigene innere

285 A.a.O. 335–337. Joachim-Ernst Berendt sieht einen engen Zusammenhang „zwischen der Augendominanz des westlichen Menschen und der Tatsache, dass die grosse Musik des Abendlandes in erster Linie eine komponierte Musik ist“, während in anderen „Hochburgen“ der Musik, etwa Indien oder Afrika, überwiegend improvisiert wird und die Musikvermittlung nicht über das Notenblatt, sondern über das Ohr geschieht. Durch Hören gelingt es nach Berendt schneller als mittels Noten, Musik zu internalisieren, sie auswendig und daher inwendig kennen zu lernen, sie sich so sehr anzueignen, dass sie zu einem eigenen Stück wird (a.a.O.). Dieses Voraushören könnte mit der untercodierten Abduktion verglichen werden, bei der aus einer Fülle gleichwahrscheinlicher Möglichkeiten die wahrscheinlichste ausgewählt wird, und zwar in metaabduktiver Übereinstimmung mit den anderen.

286 Vgl. dagegen Berendt, a.a.O. 340f.343. In der Musikpraxis Afrikas ist etwa nicht klar, dass die Musik von jemand anderem etwas mit mir selbst zu tun haben, dass ich mir durch die Musik von jemand anderem etwas sagen lassen kann, was ich nicht auch selbst durch die Klänge und Rhythmen in mir ausdrücken könnte (a.a.O. 341).

Stimme hört, und die Interpretierenden zunächst auf den Notentext und nicht zuerst aufeinander hören müssen. Dies sollte zu Konsequenzen im Musikleben führen²⁸⁷ (4.3.3; 4.6; 5.11).

3.11.4 Der Serialismus und die Rezeption als Andacht

Europäische Komponisten des Serialismus nach Schönberg verstanden Musik im Gegensatz zur amerikanischen Sichtweise nicht als Gleichnis für Alltagsdinge, als Grenzüberschreitung zwischen Kunst und Leben, sondern als Gleichnis für *Grenzüberschreitung in hochkomplexe allgemeine Strukturen*, die in den Naturwissenschaften zu finden sind, z.B. in mathematischen Beziehungen (Permutationsgesetze, Verhältnisse der Planetenschwingungen usw.) oder in der physikalischen Verwandtschaft von Tönen und Farben.²⁸⁸ Solche Musik hat keinen Verweischarakter im Sinne Cages, sondern ist „abstrakt“, indem sie induktiv das Unfassbare erschliessen will und nach ewig-gültigen Strukturen hinter dem „Chaos“ der heutigen Welt sucht.²⁸⁹ Die Ausdrucksgestik von Dynamik und Agogik ist rationalisiert durch serielle Verfahren, d.h. sie ist der Reihenstruktur untergeordnet und dadurch ihres spontanen Charakters entledigt. Diese Objektivität bzw. Autonomie der streng seriellen Musik bedeutet Unabhängigkeit von ästhetischen Intentionen oder von empirischen Komponierenden. Diese sind höchstens noch als Medium der Inspiration durch das Unbewusste, Unsagbare, bzw. als Medium der Deduktion transzendenter Wahrheiten präsent.²⁹⁰

Bei einigen Kompositionen Karl-Heinz Stockhausens (1928–2007) etwa geht es nicht darum, dass die Hörenden die komplexen musikalischen Strukturen entschlüsseln müssten, um etwas von der Musik zu haben, sondern es genügt, sich „meditativ“ in die Klänge zu versenken, nachdem der Komponist die strukturellen Vorgänge in der Musik selbst erläutert hat. Wie bei Messiaen, der bekennender Katholik war, ist auch hier eine religiöse Fundierung der Musik offensichtlich: Musik

287 Mit Berendt, a.a.O. 344. Kammermusik ihrerseits scheint Gemeinschaft und Intensität des Hörens mehr zu fördern als das durch Dirigenten geleitete Spiel von Sinfonieorchestern; doch ist erstere im Musikleben viel weniger präsent und wird viel weniger unterstützt als letzteres.

288 Vgl. de la Motte-Haber, Musik und Religion 232.237f.

289 A.a.O. 235. In diesem Zusammenhang muss Wassily Kandinskys zu Beginn des 20. Jahrhunderts unternommener Versuch einer allgemeinen Grammatik, die für alle Künste analog gilt, gesehen werden. (Semiotisch betrachtet ist eine solche unmöglich, weil das Postulat einer letzten Struktur sich überholt hat.)

290 A.a.O. 241f.

ist nicht intendiert, sondern der Komponist ist Sprachrohr Gottes und Medium für kosmische Schwingungen, die er auffängt: Die klingende Struktur ist Symbol der göttlichen Ordnung; die Musik entsteht durch Gott, ohne Mithilfe des Komponierenden. Sie ist ewige Gegenwart, heilige Zeit. Selbst bei jenen Komponisten und Komponistinnen, die bewusst entsakralisierte Musik schreiben wollten, lässt sich doch eine krypto-religiöse Suche nach der reinen Struktur ausmachen.²⁹¹ Wenn Musik als Symbol ewig-gültiger Ordnungen verstanden wird, besteht dieselbe Gefahr der Erstarrung wie sie auch beim Gregorianischen Choral zu beobachten war: Hinter der verabsolutierten Struktur verschwinden die ästhetische Intention und damit die Textstrategie ebenso wie die Offenheit als Wegweiser für die Rezipierenden. Überdies wird die Wirkung „entmusikalisiert“: Statt Musik könnte auch ein Bild dieselbe Funktion erfüllen.

3.11.5 Das New Age und Musikhören als Selbstaufgabe

Die zeichenhaft verstandene Musik des Serialismus erfordert insgesamt von den Rezipierenden einen *höheren Grad kognitiver Beteiligung* als Musik mit unmittelbarer Ausdrucksgestik oder als jene Musik, die ein Medium zur Meditation sein will. Entsprechend rief die Entwicklung des seriellen Komponierens mehrfach *Gegenbewegungen* hervor, die sich erneut den Grundsätzen der *Romantik* zuwandten und, wie etwa im New Age, eine Musik forderten, die unmittelbar dem Ausdruck des Herzens entspringt, unmittelbar zum Herzen spricht und unmittelbares Erleben ermöglicht. Da nach romantischer Auffassung *Inspiration im Unbewussten als einem heiligen Ort* stattfindet, kann Musik als Ausdruck von etwas Unsagbarem, Transzendente[m] aufgefasst werden.²⁹² Das archetypische Bedürfnis nach Transzendenz äussert sich in verschiedenen Funktionen, die Musik nach Auffassung des New Age hat: Sie begleitet *Initiationsszenarien* und kreiert *Rituale zur Konstitution eines heiligen Raumes und einer heiligen Zeit* als Mittel zur Wiedereinfügung des Individuums in die mythische Zeit. Während die Avantgarde nicht nur Kritik an der traditionellen musikalischen Syntax, sondern auch an der ritualisierten Darbietung und Rezeption traditioneller Musik übte, wird im New Age umgekehrt alle Musik auf ihre kultische Verwendbarkeit

291 So de la Motte-Haber, a.a.O. 237f.255.257.

292 A.a.O. 240f.

hin überprüft und im Falle des Genügens auf eine Weise vermarktet, die schon fast als „neue Heil-Industrie“ bezeichnet werden muss.²⁹³

Ironischerweise wurden ausgerechnet Kompositionen aus dem Umfeld der Avantgarde für New-Age-Bedürfnisse funktionalisiert: Die Komponisten Giacinto Scelsi (3.11.9), Morton Feldmann (1926–1987) oder Luigi Nono (1924–1990) etwa arbeiteten mit der Reduktion auf wenige essentielle Elemente, mit der Qualität des Einzeltones, der mikroskopischen Langsamkeit, der stillen Beharrlichkeit, dem organisch wachsenden (statt logisch strukturellen) Gefüge, das in vielen Wiederholungen mit subtilen Variationen fortschreitet. Äusserungen dieser Komponisten selbst, wonach ihre Person nicht Urheberin der Musik, sondern lediglich ein Medium kosmischer Kräfte sei und ihre Inspiration aus dem Unsagbaren schöpfe, trugen mit dazu bei, dass sie im Umfeld des New Age Gefallen fanden. Ihre Musik war Magie des Moments, wurde als *heilige Zeit* und als Einführung in die *Selbstaufgabe* zurecht interpretiert. Sie wurde wie die übrige New-Age-Musik durch die „Hierophanie des Materials“ zum Kult gemacht, der die Hörenden im organischen Fließen der Klänge beheimatet, sie dazu einlädt, sich den Variationen des immer Gleichen (im Stil banalisierter Minimal Music) zu überlassen und sich als Teil des ewigen Kreisens der Elemente und Planeten, der „*musica mundana*“, zu erfahren: ein (apokalyptisch motiviertes?) „Gegenritual zur entzauberten Welt des Alltags.“²⁹⁴ Auch die Minimal Music im Umfeld von Steve Reich kann als Gegenreaktion auf den Serialismus angesehen werden, hat aber durch ihre Anlehnung an fernöstliche Musik sowie durch die Textstrategie der Wiederholung und Variation kleiner musikalischer Muster nicht Weltabgewandtheit, sondern den Gestus der Gelassenheit im Blick und dient der Meditation.

Im Zusammenhang der Gegenbewegung zum Serialismus entstanden Kompositionen von *Arvo Pärt* (*1935), die sich von der ästhetischen Intention des Autors, aber auch von jeglicher Subjektivität und Ausdrucksgestik unabhängig geben: Über einem unveränderlichen Grund aus konsonanten Intervallen erscheinen permutierende, sich nie genau gleich, aber immer ähnlich wiederholende kurze Phrasen oder Muster. Das Stück ist zu Ende, wenn alle Permutationsmöglichkeiten ausgeschöpft sind. Diese einfach strukturierte und instrumentierte Musik will keine Sprache sein, sondern ikonengleich als Abbild einer transpersonalen Ordnung *Andacht erzeugen*. Pärts Musik wie auch seine eigenen Äusserungen, als Medium der Transzendenz den Engeln auf

293 A.a.O. 253f.259f.

294 A.a.O. 258–262.265

der Spur zu sein, scheint dem New Age sowie dessen Vermarktung des Bedürfnisses nach Ganzheit, Transzendenz und Einfachheit sehr nahe zu stehen. Ebenso ist ihre Aufforderung zum Abschalten, zur Flucht statt zur Zukunftsoffenheit fundamentalistischen Einstellungen verwandt.²⁹⁵

Auch die neue Musik der Sowjetunion „als stiller Gegenentwurf zur lauten Aussenwelt des realen Sozialismus geschaffen“ steht in der Gefahr, zugunsten einer einförmig kultischen Rezeption mit „neosakralen“ Anliegen funktionalisiert zu werden.²⁹⁶ So verweist etwa *Sofia Gubaidulina* (*1931) Musik auch ohne Hilfe von Texten auf tiefere Gehalte und auf Grenzerfahrungen und strebt (ohne „meditatives Gesäusel“) mystische Bereiche an. Meister Eckhart und Rainer Maria Rilke werden als „Fluchtpunkte ihres religiösen Lebensgefühls“ genannt.²⁹⁷ Die uralten, ja archetypischen Bedürfnisse nach Transzendenz und ritualisierter Loslösung aus dem profanen Alltag, nach dem ästhetischen Rückzug aus einer lärmenden, belasteten und belastenden Umwelt rufen natürlicherweise nach der heilenden Kraft einer „heilen“, „heiligen“ Musik. Die Gefahr ist einerseits, dass diese Bedürfnisse intellektuell tabuisiert werden, was gerade nicht deren Entkräftung, sondern nur ein Umlenken oder Sublimieren zur Folge hat, und andererseits, dass Musik durch hypertrophe Heilserwartungen ideologisch überlastet wird.²⁹⁸

Die kompromisslose Musik Helmut Lachenmanns (3.11.7) scheint jedoch ebenso wenig wie die Extreme der traditionellen Klangbildung auslotende Musik Edgar Varèses (3.11.6) anfällig für Vereinnahmungen durch die Weltflucht des New Age.

3.11.6 Edgar Varèse und die Beschwörung sinnlicher Grenzen

Edgar Varèse (1883–1965) lehnt sich in seinem Stück „Density 21,5“ für Flöte Solo, das die Dichte von Platin (21,5) meint und 1935/36 zur Einweihung der Platinflöte von George Barrère geschrieben wurde, an Ferruccio Busonis Gestalttheorie an: *Musik wird als Klanggestalt aufgefasst, die sich aus einer Mikrostruktur heraus entwickelt*. Obwohl in diesem Stück Zwölftongruppen isoliert werden können, ist es kein serielles Stück, sondern kommt aus *gestalterischen* Gründen zur Erweiterung des traditionellen Tonraumes bis zur Verwendung aller zwölf Töne der

295 So die Aussage des Komponisten Rudolf Kelterborn anlässlich eines Workshops über Neue Musik in Zug, am 17. Juni 1997.

296 So de la Motte-Haber, a.a.O. 265f.

297 So Meyer, Sofia Gubaidulina 75.

298 So de la Motte-Haber, a.a.O. 266.

chromatischen Skala. Den Anfang von „Density“ bildet eine Keimzelle von drei Tönen, die im Abstand einer kleinen Sekunde abwärts und einer grossen Sekunde aufwärts stehen. Durch Sprünge nach oben und unten vergrössert sich nach und nach der *Ambitus* zwischen den Tönen. In drei Anläufen steigt er von zwei Oktaven plus kleine Sekunde über zwei Oktaven plus Quarte bis zu drei Oktaven minus kleine Sekunde, wobei die End- und Spitzentöne der einzelnen Anläufe ebenfalls eine aufsteigende Reihe ergeben. Neben diesem aufsteigenden, ausbrechenden Charakter bilden *Kristallisationsstellen* das zweite Element der Melodieführung von „Density“, in denen die „neu eroberten“ Intervalle durch Gruppierung zu mehreren ähnlichen konsolidiert werden. Neben dem räumlichen Charakter, den das Stück durch den wachsenden *Ambitus* erhält, ist seine „Materialität“ zu erwähnen: Klappengeräusche als Perkussionseffekt sowie die dynamische Intensität des dreifachen Forte, die bis an die physikalische Grenze des Instruments heran reicht, wo die Töne fast zerbersten und entsprechend durch Luftgeräusche begleitet werden.

„Density“ will wie andere Kompositionen Varèses durch Mittel des Fassbaren (Töne) das „Unfassbare darstellen“ und „durch Imagination in einen neuen Himmel“ führen, indem sie nach der „sensation inconnue“, nach ungekannter sinnlicher Eindringlichkeit sucht, durch die das Unfassbare zu erahnen wäre. Denn das Schöne und das Wahre der Kunst ist für Varèse das, was jenseits des menschlichen Erkenntnisvermögens steht. Und doch lässt sich vielleicht sinnlich-subjektiv erfahren, was durch das (objektive) Denken nicht möglich ist.²⁹⁹ Diese Charakteristik lässt Varèses *Affinität zu rituellem, magischem und kosmischem Denken* vermuten, die auch sein Schüler *André Jolivet* teilt, wie sich in dessen „Cinq Incantations“ (ebenfalls für Flöte solo) zeigt (5.3; 5.7.2).

3.11.7 Helmut Lachenmann und die Musik auf der Suche nach dem offenen Raum des Hörens

Helmut Lachenmann (*1935) ist das Kunststück gelungen, die Einseitigkeiten sowohl der Musik des Serialismus, des kalkulierenden Verstandes oder des „technologisch gedachten Designs“ wie auch derjenigen von Zufallsmanipulationen der Aleatorik oder des vagen „Lebensgefühls“ zu überwinden: Er sah seine Rolle als Autor in der Aufgabe und Fähigkeit, in jedem Moment des musikalischen Verlaufs *als ganzer Mensch*, unter Einbeziehung von Bewusstsein und unbewuss-

299 A.a.O. 247.249.

ten Kräften *zu entscheiden, wie es weitergehen soll*, also eigentlich *improvisierend* zu arbeiten. Der Komponist ist damit weder reines Subjekt im neuzeitlich philosophischen Sinn noch lediglich Medium kosmischer Schwingungen, und die Musik ist nicht einfach nur ein ästhetisches Objekt in der Verfügung der Wahrnehmung, sondern hat die *Wirkung von Poesie*.³⁰⁰

Lachenmann gilt als einer der wichtigsten Exponenten der in den 1960er Jahren angetretenen Neuerforschung des Klangraumes, zu der auch die *Schaffung elektronischer Klänge* gehört. Dabei war das Interesse am Klang lediglich eine historische Konsequenz des die ganze Musikgeschichte durchziehenden Interesses an der *Mehrstimmigkeit*, das mit der Erfindung des Organums begonnen und über die niederländische Polyphonie, die Generalbass-Akkordik im Barock in die komplizierten Klänge der Spätromantik geführt hatte.³⁰¹ Lachenmanns Herausfiltern von *Geräuschklingen* aus den instrumentalen Aktionen des Orchesters als radikale Emanzipation von der klassischen Ästhetik bedeutet vielleicht die reichste Neukonzeption von Orchestermusik des 20. Jahrhunderts insgesamt.³⁰² Lachenmann schuf einen neuen Ton, er versuchte eine akustische Gegendarstellung der Welt; sein Anliegen war es, neue Formen des Hörens zu ermöglichen: „Situationen *befreiter Wahrnehmung* durch die *Neubeleuchtung des Vertrauten*.“³⁰³ Er wollte die Trennung zwischen Ton und Geräusch aufheben und beides *in Zusammenhang bringen*, weil für ihn Komponieren nicht nur *Zusammensetzen* bedeutet (wie dies bei der Technik des „samplings“ (3.11.3) der Fall ist und oft auch das Improvisieren prägt), sondern eher mit dem *Auseinandernehmen* der Instrumente und dem *Sich Auseinandersetzen* mit ihrem Klangmaterial und dessen Bedingungen zu tun hat. Komponieren beginnt dort,

„wo ein schrilles *col legno* mit starkem Bogendruck und ein scharf zerreisendes Packpapier, wo zwei kurz aneinander geriebene Styroporblöcke und ein Atemstoss in die Klarinette, wo ein Schlag im Inneren des Flügels und ein geriebenes Becken verwandt erscheinen und eine neue Tonleiter von Klängen ergeben, mit der man Akkorde und Melodien ebenso erfinden kann wie ehemals mit der chromatischen Skala.“³⁰⁴

Es muss beim Komponieren nicht vom Resultat, vom schönen Klang ausgegangen werden, sondern bei der *Aktion der Klangerzeugung* angesetzt werden, und es gilt, diesen Vorgang in das Stück einzubeziehen,

300 So Zender, Wir steigen niemals in denselben Fluss 55.

301 So Widmann, Musik der Kirche 159f.

302 So Zender, a.a.O. 53f.

303 Kaltenecker, Manches geht in Nacht verloren 38.

304 Ebd.

damit die Hörenden mitverfolgen können, wie es entsteht – als ob sie einen Teppich von unten anzuschauen bekämen. Dies scheint eine Spielform der von Eco ausformulierten Ästhetik des „work in progress“³⁰⁵ zu sein.

Es ist Lachenmanns Anliegen, zu verhindern, dass das Hören in den Klischees der tonalen Musik stecken bleibt, dass es überall die Geschichte, das Gelernte, Bekannte, Vertraute sucht und lediglich die bereits erworbenen Codes anwendet, um eine assimilative Identifikation mit dem Kunstzeichen zu erreichen. Denn die avantgardistischen seriellen Komponisten machten die Erfahrung, dass die Benutzung der temperierten Skala selbst schon eine tonale Wirkung hatte, auch wenn sie atonal verwendet wurde. Weiter fiel ihnen auf, dass die Zuhörenden auf die traditionellen Spielkategorien (Crescendos, Sforzatos, linearen Entwicklungen, Tremolos, Generalpausen usw.) reagierten, sich daran festhielten und nicht auf das Neue dazwischen eingingen, ja dieses als unpassend ablehnten, ignorierten oder allenfalls als exotisches Kolorit oder als erweiterte Dissonanz domestizierten.³⁰⁶ Lachenmann hingegen gelingt es durch seine *in der Musik dargestellte verlangsamte Reflexion des Materials*, die *Aufmerksamkeit der Hörenden auf das Geschehen der Musik selbst zu richten*, sie also in die Analyse der mikroskopischen Energien und der minutiösen, bis in die feinsten Farbnuancen reichenden *Variationen* hinein zu verwickeln, damit sie so eine neue Textstrategie suchen können.

Wie John Cage (3.11.2) und Giacinto Scelsi (3.11.9) komponiert auch Lachenmann *Leerstellen* in seiner Musik, also Stellen, die dem Ureigsten der Musik, ihrer Struktur und Entwicklungsdramatik widersprechen. Es sind nicht wie bei Cage Pausen und scheinbar Unzusammenhängendes oder bei Scelsi immer wiederkehrende Zentraltöne in immer grösser werdenden Abständen, sondern Stellen, bei denen die Spielenden immer gleiche Aktionen ausführen, die bis an die Grenze der *Langeweile* reichen können, die das Hören unterfordern und irritieren, die zu viel Wiederholung und zu wenig Komplexität aufweisen, und so ein *Abschweifen* der Aufmerksamkeit der Hörenden zu *ihrem eigenen Dasein* provozieren. Diese Stellen mit *Verweischarakter* sind für Lachenmann Orte, die ein „Herausfallen“ aus dem „Takt“ der Musik und damit ein Aufatmen auslösen wollen: das befreite Um-sich-Blicken oder Zu-sich-Kommen nach anstrengenden Teilen voller Aktion – wie bei einer Bergbesteigung: Zwei Zeiten, die dynamische des Begehens und die statische, zeitlose des Verweilens und Betrachtens (Kontempla-

305 Mit Kaltenecker, a.a.O. 37f.

306 A.a.O. 36.

tion) kommen hier zusammen; und bei diesem Zusammentreten der Zeiten ist die „Musik auf der Suche nach Nicht-Musik.“ Sie will also nicht „Magie sein, die das Hören zu beherrschen sucht“, sondern – vielleicht im Sinn der Selbsthypnose (3.2.4) – „offener Raum“, der das Hören „gefangen nimmt“, „um ihm zu zeigen, wohin es sich befreit hat – befreien könnte.“³⁰⁷ Zu diesem Zweck gerinnt das musikalische Geschehen, blockiert sich selbst und tritt auf der Stelle, etwa durch häufige, fast ekstatisch-hartnäckige Wiederholungen, die alle Facetten eines Klangs auszuschöpfen versucht bzw. durch minutenlanges Verharren bei derselben instrumentalen Aktion am Rande der Stille, am Rand des Zweifels, ob Musik überhaupt noch möglich ist: Musikalische Aktionen als ein Abtasten und Reflektieren des Materials, als „work in progress“, als Werkstatt, in der nach neuen Klängen, neuen Räumen gesucht wird. Dies sind Momente, in der Kunst das Leben unterbricht, damit es neu wahrnehmbar wird: Es entsteht ein Freiraum, aber so, als sei dieser so sehr auf die Hörenden zugeschnitten, dass sie alte Verbindungen zwischen Erfahrungen oder Wahrheiten auflösen und neue knüpfen können. Das Vorgehen Lachenmanns ist vergleichbar mit der ironischen *Langsamkeit der Hebammenkunst* des Sokrates, die dadurch lehrt, dass sie Fragen stellt und so die Befragten dazu verlockt, aus sich heraus zu kommen. Hierzu sind manchmal auch Reizung oder Verärgerung nötig.³⁰⁸

Durch den „Reigen seliger Geister“ für Streichquartett³⁰⁹ etwa zieht sich wie ein roter Faden (als Textstrategie) minutiös-differenziertes streichendes Bearbeiten der Saiten in verschiedenster Art: windig, atmend, klagend, schabend als entfernter Gesang, als Hintergrund des Schattenreichs, als Ausgangspunkt für weitere Aktionen, etwa für windig, wirblige, heulende Ausbrüche in fast normale Töne aus der realen Welt, die die „Unterwelt stören“, oder als Anlass für umgekehrte Sforzato-Aktionen (starkes Crescendo mit abruptem Abbruch), die von nun an immer wiederkehren und weitere (die „Unterwelt störende“) Bewegungen entfesseln. Diese „Materialarbeit“ lotet bisher unbekannte Streicherklänge aus, führt z.B. bis an die Grenzen wahrnehmbarer Tonhöhe hinauf, wo ein übersinnlich-feines Sirren stattfindet, das einen „Licht-Riss“ in die atmenden, klagend-tonlosen Schatten bricht und ein Echo in einem tiefen, langsamen und fragenden Halbtonschritt des Cellos findet. Später verwandelt sich der Schatten des Anfangs in einen „knöchern-tropfenden“ „Pizzicato-Reigentanz“ sowie in die Andeutung eines skurrilen, reissend-rhythmischen Tanzes, der nicht richtig

307 Lachenmann, Über mein 2. Streichquartett 32.

308 So Kaltenecker, a.a.O. 45–47. Helmut Lachenmann verfolgt mit anderen Mitteln ähnliche Ziele wie John Cage.

309 Lachenmann, CD Reigen seliger Geister/Tanzsuite mit Deutschlandlied.

ins Schwingen kommt, sondern abrupt abbricht, in die schattenhafte Materialarbeit zurück versinkt, die diesmal knarrend und beschwörend gleich bleibt und nur hie und da noch durch umgekehrte Sforzatos unterbrochen wird. Am Ende erscheinen wieder hohe Töne, die den „Riss in der Unterwelt“ zeigen, vielleicht als Hinweis für die Hörenden, durch das Ausloten neuer Hörräume eigene Gestalten des Lichts und des Lebens zu bilden. Helmut Lachenmanns „knöchernen Einladungen zum Tanz“ bedeuten gegenüber Christoph Willibald Glucks „Reigen seliger Geister“ in der Oper „Orpheus und Euridike“ einen neuen Umgang mit der Tonwelt und mit der Totenwelt. Die *minutiöse, improvisierende Materialarbeit verschiedenster Streichformen* bleibt nicht Selbstzweck, sondern gibt der Komposition Stringenz, Zusammenhang und einen Verweischarakter, der *Ausgangspunkt für eigene Signifikationen* der Hörer und Hörerinnen ist. Es entstehen Freiräume, dank derer sie sich einerseits auf die eigenen Hörerfahrungen besinnen und das jetzt Gehörte damit vergleichen können, um andererseits das Neue als solches und in seiner Unverständlichkeit wahrzunehmen, sich an es zu entäusern und es – nach mehrmaligem Hören – als *eigenständige Klangwelt mit vielfältigem Ausdruck und einer eigenen Schönheit* kennen zu lernen. Dies wäre Lachenmanns eigenes Ziel mit seiner Musik.³¹⁰

Eine ähnliche Wirkung erzielt Lachenmann durch Kleiden alter Suitensätze in ein neues Klang- und Gestusgewand³¹¹: Die Welt der Alltagsgeräusche der Hörenden wird einbezogen, um daraus neues Material für Hör-Improvisationen bzw. Hör-Abduktionen zu gestalten. Die Hörenden müssen Altes und Neues zusammenbringen und merken, dass der Ausdruck verstärkt worden ist durch das Neue, dass sich eine neue Welt aus Rhythmus, Melodie und Klang auftut und zu einem neuen Tanz aufgespielt wird. Dies ist eine wirklich neue Interpretation der barocken Suite, die m.E. weit über die Ergebnisse der Wiederentdeckung der historischen Aufführungspraxis hinausreicht.

Die Hörerfahrungen mit Lachenmanns Musik erinnern an diejenigen der absoluten Musik, die sich im 18. Jahrhundert von der Wortsprache befreien wollte und ohne diesen Rückhalt wie leerer, sinnloser Lärm tönte: Alle Hörmodelle sind mit einem Mal verschwunden, immer droht der Musik die Sinnlosigkeit, die Erfahrung, dass, was Musik betrifft, eigentlich nichts ausgemacht ist. Lachenmanns Kompositionen konfrontieren uns mit dem *offenen Raum, den eigentlich alle Musik dar-*

310 Vgl. Stenzl, Die Schönheit des Unbekannten 9f.

311 Lachenmann, ebd.

stellt, der aber durch die Verabsolutierung der Gesetze der Tonalität im allgemeinen Kulturbetrieb leicht obturiert wird.³¹²

3.11.8 Olivier Messiaen und die Mehrdimensionalität des hörenden Bewusstseins

Für Olivier Messiaen (1908–1992) hat Komponieren und Musikhören viel mit der Konzentration auf den Augenblick des Hier und Jetzt zu tun. Wie Cage war auch er, obgleich gläubiger Katholik, vom Denken des Zen-Buddhismus beeinflusst.³¹³ Er fand für die europäische Musik einen neuen Umgang mit der Zeit, den er auch in der Elektronik vorgegeben sah: Die *Überlagerung* mehrerer unterschiedlicher musikalischer Ereignisse, die harmonisch, rhythmisch oder in der Instrumentation je in sich geschlossen sind, ohne dass sie sich gegenseitig verändern oder verletzen würden.³¹⁴ Für Messiaen war der Strukturalismus der Darmstädter Schule von Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen zu eng gewesen. Seine musikalischen Gestalten sollten daher ohne den Hintergrund einer „prästabilisierten Harmonie“ bzw. einer Superstruktur auskommen. Er suchte eine *Vernetzung der Gestalten*, die diese sich frei bewegen lässt, sie *unabhängig von ihrem linearen Kontext* definiert.³¹⁵ Es scheint, als habe Messiaen für seine musikalischen Individuen eine „ökologische Nische“ geschaffen, die eher der menschlichen Situation der *Ortlosigkeit* entspricht als den Nestern der Vögel oder den Höhlen der Füchse; denn der Menschensohn hat keinen Ort, um sein Haupt zur Ruhe zu legen (3.2.6). Doch diese Ortlosigkeit schliesst das Getragen-sein durch ein Beziehungsnetz nicht aus: Ausgerechnet die Vögel, die als Besitzer ihrer ökologischen Nische ganz in ihre Lebenswelt eingebunden sind, brachten Messiaen auf die Spur der *individuellen Freiheit*, des Chaotischen, Organisch-Lebendigen inmitten der durchstrukturierten, anorganischen Musik der Epigonen Boulez' und Stockhausens.³¹⁶ Er entdeckte, dass die Gesänge der verschiedenen Vogelarten sich so

312 Mit Kaltenecker, a.a.O. 47f.

313 So Zender, a.a.O. 23.

314 A.a.O. 24f. In der Komposition „Plusieurs oiseaux des arbres de vie“ etwa haben 25 durch verschiedene Blasinstrumente dargestellte Vögel je ein voneinander möglichst unabhängiges Tempo zu spielen, ohne dass ein chaotisches Klangerlebnis die Folge wäre (Messiaen, *Eclairs sur l'au-delà* (1987–1991), EMI Classics 5 57788 2).

315 A.a.O. 26.

316 Die durchstrukturierten melodischen Motive des Serialismus waren demgegenüber infolge der totalen Systematisierung gänzlich in den musikalischen Zusammenhang eingebunden, unlösbar verstrickt mit ihm: Zeichen für unfreie, unorganische Individuen?

eindeutig voneinander abgrenzen lassen, dass er bei allen „Vogelstellen“ in seinem bahnbrechenden Stück „Catalogue des Oiseaux“ deren Namen hinzuschreiben musste. Und die Lebensräume der Vögel (Wüste, Berge, Felsen, Meer, Flüsse, Nacht usw.) malte er nicht als vereinnahmende ökologische Nischen aus, die etwa eine ähnliche musikalische Sprache gehabt hätten wie ihre gefiederten Bewohner, sondern als gänzlich andere Strukturen – ausgerechnet als serielle: Eine geschlossens-strukturelle, anorganische atonale Welt trifft auf sinnlich-organische, z.T. fast tonal klingende Vogel motive, und beide *überlagern* sich gegenseitig. Es bilden sich ornithologisch-kompositorische Zellen, die den offenen Prozess ständiger Weiterentwicklung durchmachen, und zwar jede nach einem eigenen *Wachstumsgesetz* (z.B. Wiederholung, Erweiterung, Verkürzung oder Ergänzung durch ähnliche und neue Melodien). Diese Gesetze liessen sich mit einem Computer erfassen, so präzise sind sie. Für die Hörenden jedoch wirken sie gegenüber den statisch-anorganischen Hintergründen als chaotischeres Element³¹⁷ und fordern zur Suche von Beziehungen zwischen den beiden sich überlagernden Welten heraus.

Messiaen gelingt es also, durch Überlagerung verschiedenste Musikformen miteinander zu kombinieren. So sind seine Kompositionen multikulturell offen, und zudem können sie wie keine vor ihnen Prozesse etablieren, die einen Mittelweg finden zwischen symmetrisch-geschlossener (klassische Sonatenform oder barocke Formen) und asymmetrisch-offener Form (serielle Musik).³¹⁸ Die Musik Messiaens geht also den *generativen Mittelweg* zwischen strukturierten Formen und Wachstumsformen, zwischen Gestalt und Dynamik, zwischen klarer Systematik und chaotischer Sinnlichkeit und spricht die Hörenden damit ganzheitlich an: Sie weckt nicht nur die strukturierende Tätigkeit des Gedächtnisses, das beim Hören nach bereits Gehörtem oder Ähnlichkeiten zu Bekanntem sucht, sondern ebenso das Bedürfnis, sich von der musikalischen Dynamik mittragen, entführen und weiterbringen zu lassen und das Denken, die Imagination und das Unbewusste in Bewegung zu versetzen, um das eigene Leben neu zu sehen. Im Spätwerk Messiaens wirken dann auch die oben beschriebenen Hintergrundstrukturen nicht mehr anorganisch, sondern stellen Flächen dar, die sich ständig wiederholen, aber in der Dauer dehnen. Es sind Zustände, welche die Kontemplation fördern, indem sie sich von der ständigen Veränderung und Verwandlung der Gestalten im Vordergrund – Zeichen für die Erfahrungswirklichkeit der multikulturellen

317 So Zender, a.a.O. 26f.

318 So Zender, a.a.O. 28.

Gesellschaft – abheben. Messiaen will den Hörenden damit vielleicht die Gelassenheit der Kontemplation nahe bringen, dank der die Wirklichkeit in neuem Licht wahrgenommen werden kann.³¹⁹

Eine weitere Kompositionstechnik ist Messiaens Kombination verschiedenster Traditionen (Serialismus, indische und altgriechische Rhythmen, gregorianischer Choral, Debussy, Liszt, Strawinsky) zu *Feldern*, in denen deren nicht vermischbare multikulturelle Vielfalt zur Wirkung kommt. Die Rhythmen etwa sind nicht einfach dem Jazz oder der Marschmusik entlehnt, sondern haben für Messiaen etwas „Unregelmässiges“, wie die Wellen des Meeres, die Formen der Bäume oder der Berge.³²⁰ Anstelle der älteren „hegelianischen“ Technik, verschiedene Elemente sich durch Dialektik in einer übergeordneten Einheit sich auflösen zu lassen, ist Messiaens Art der Verknüpfung der verschiedenen Elemente vergleichbar mit einer weiteren elektronischen Technik neben der Überlagerung, jener des *Schnitts*. Die Schnitttechnik nimmt die Hörenden mit auf die abenteuerliche Reise der *Mehrdimensionalität*, ermöglicht bei jedem Hören wieder neue Wahrnehmungen, wie ein Mobile, das sich, indem es sich dreht, von immer neuen Seiten betrachten lässt. Die Schnitttechnik hat nichts mit Beliebigkeit oder Zufall zu tun, aber sie ist so etwas wie die Überlistung der musikalischen Zeit, denn sie bringt diese zum Stillstehen (3.11.2).³²¹ Sie gibt dem Hören Raum, um Mehrdimensionalität zu üben als immer neues In-Beziehung-Treten zu den einzelnen Musikgestalten und dadurch immer neue Lesarten zu finden, die das scheinbar Unzusammenhängende in ein reiches und sinnvolles Beziehungsnetz verwandeln.

Für Messiaen hatte Musik viel mit Theologie zu tun; daher wollte er nicht nur Messeteile vertonen, sondern „les mystères de la vie du Christ“ weiter erforschen. Jedenfalls herrscht in seiner Musik ein *Gleichgewicht zwischen Form und Offenheit*, das den Hörenden die aktive Teilnahme ermöglicht. Die Ernsthaftigkeit macht seine Musik zu einer Botschaft, die viele Hörer und Hörerinnen anspricht, auch wenn sie nicht alle Fähigkeiten der von ihm vorgestellten Ideall Hörer mitbringen, also nicht zugleich gläubige katholische Christen, Ornithologen und Menschen sind, die in den Tönen Farben erkennen und Rhythmen in ihrer Unregelmässigkeit akzeptieren können.³²²

319 A.a.O. 32f.

320 So Meyer, *J'écris pour exprimer ma foi* 14.

321 So Zender, a.a.O. 29–31.

322 So Meyer, a.a.O. 14f.17.

3.11.9 Giacinto Scelsi und die Improvisation im Trancezustand

Giacinto Scelsi (1905–1988) hat den Kompositionsprozess in zweierlei Hinsicht neu interpretiert und damit das traditionelle Verständnis von Komposition im Nerv getroffen: Einerseits kreierte er seine Stücke als *Improvisationen* in besonders inspirierten Momenten, sozusagen blitzartig, intuitiv, also nicht mittels eines bewussten, strukturierenden Denkens. Andererseits schrieb er das Improvisierte nicht selbst auf, sondern liess es von einer musikalischen Fachperson in Noten umsetzen. Daran korrigierte er dann nichts mehr. Er machte also die Niederschrift der Komposition zum ersten Teil der Interpretation und gab ihr damit mehr Gewicht als andere Komponisten, die den Interpretierenden die Illusion von Freiheit vortäuschen, indem sie gewisse Leerstellen offen lassen, dabei jedoch vorschreiben, dass improvisiert werden muss.³²³ Dass Scelsi auch die Freiheit der Hörenden ernst nimmt, zeigt sich an seinem archaisierenden Umgang mit der Zeit beim Improvisieren: Es entsteht eine Musik, die in viel *grösseren Zeiteinheiten* denkt als sonstige Musik; statt Sekunden- oder Pulsschläge herrschen Minuten-Einheiten, die aber trotzdem einen starken Zusammenhang erleben lassen. Dieser Sog verstärkt sich noch, indem – etwa durch Zentraltöne – eine totale Amalgamierung von Linie und Harmonik angestrebt wird. Während in vielen Beispielen der Neuen Musik immer schnellere Bewusstseinstätigkeit gefordert ist, scheint Scelsis Musik die Tätigkeit der Theta-Wellen des Gehirns zu aktivieren, also jener Wellen, die in (Tag)träumen oder im Trancezustand aktiv sind und damit von der Dynamik des Unbewussten getragen werden.³²⁴ Scelsis Musik geht einen neuen Weg zwischen der fast nur noch das Affektive der Musik betonenden Traditionspflege (die auf dem Missverständnis der Gefühlsästhetik aufbaut) und einer stark vom Intellekt bestimmten Avantgarde: Die grosse Ruhe und Energie dieser Musik gleicht jener aus archaischen Kulturen, etwa dem Gregorianischen Choral oder japanischer Hofmusik (ohne allerdings Anleihen zu machen).³²⁵ Die Hörenden werden zu einer *Verlangsamung der Wahrnehmung* geführt und in die *Weite der Imagination* entlassen.

„Quays“ für Flöte (oder Altflöte) solo, 1953 in Zusammenarbeit mit der amerikanischen Flötistin Carin Levine entstanden, ist ein Beispiel für die *Verlangsamung der Zeit und der Wahrnehmung* durch das Umspielen der immer gleichen Töne. Häufigkeit, Tondauer und Lautstärke

323 So Zender, a.a.O. 45–47.

324 A.a.O. 48–50.

325 A.a.O. 51f.

machen die Töne h, c und d zu Zentraltönen. Diese werden in Frage gestellt und zugleich gestärkt durch Halb-, Viertel- oder Achtelton-Erhöhungen und Erniedrigungen sowie harmonisch gestützt durch Quintfälle und grosse Terzen (fis stärkt h und d; dis stärkt h; g stärkt c). Im Anfangsteil ist die Dominanz der drei Zentraltöne klar, aber im Mittelteil verschwimmt diese Dominanz, indem „fis“ und „es“ häufig auftreten, sich als Konkurrenz etablieren. Auch die Töne „g“ und „c“ sowie eine Vierteltonveränderung von „d“ kommen hinzu. Dieser Teil ist lebhafter und rhythmisch komplexer als Anfang und Schluss; die Tonsprünge, die sich im ersten Teil schon angekündigt haben, werden häufiger, Tiefe und Höhe werden ausgelotet, auch zwischen den Zentraltönen. Es findet eine Erweiterung des „Regelraums“ statt, sowohl durch die zusätzlichen Töne wie durch den erweiterten „Ambitus“: Die Musik versucht so etwas wie eine „Bewusstseinsweiterung“ zu vermitteln, Freiräume für Konnotationen und Imaginationen zu eröffnen.

3.11.10 Die bleibende Bedeutung des Avantgarde-Denkens

Von Wolfgang Rihm stammt die folgende Beurteilung der musikgeschichtlichen Wirkung Arnold Schönbergs: Schönberg bleibt „als widersprüchlicher Geist und generativer Mensch“ eine ungeheure Energie, die Batterie, an der sich andere Komponisten und Komponistinnen weiterhin aufladen können. Denn er stellte sich selbst immer wieder neue Rätsel, für die er neue Techniken finden musste. In dieser *Kombination von denkerischer Freiheit und technischer Strenge*, die seine künstlerische Qualität ausmachte, wirkte er auf die einen sehr inspirierend, auf andere überfordernd. Er bleibt wegweisend avantgardistisch.³²⁶

Helmut Lachenmann und Wolfgang Rihm schätzen beide John Cage und Luigi Nono als eigentliche Hoffnungsträger der neuen Musik ein: Denn diese können durch ihre Musik Horizonte und Abgründe aufzeigen, die noch zu erforschen sind; d.h. sie sind sich der verschlossenen Evidenz und evidenten Verslossenheit der Phänomene bewusst und bewahren sich dementsprechend schöpferische Unruhe als „Batterie“ für das künstlerische Schaffen: *sichere Unsicherheit anstelle unsicherer Sicherheit*.

„Die sichere Unsicherheit hält die Gebrochenheit aus zwischen progressiver Suche nach neuen Klängen, die Zeichen für Hoffnung, für utopische Ziele sind und gleichzeitig dem Abgrund der Verzweiflung standhalten,

326 So Kropfinger, *Essenz und Überdauern* 7f.10.

ihn benennen wollen.³²⁷ Die Zukunft ist der Verschränkung von Vergangem und Gegenwärtigem abzurufen. Ferruccio Busoni schrieb im Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst: „Was sucht Ihr? Sagt! Und was erwartet Ihr? Ich weiss es nicht; ich will das Unbekannte! Was mir bekannt, ist unbegrenzt. Ich will darüber noch. Mir fehlt das letzte Wort.“

Das radikale und nie erschöpfte kompositorische Suchen als Dialektik von höchster Strenge und höchster Freiheit ist das, was seit Schönberg viele Kompositionen der Avantgarde künstlerisch bleibend wertvoll macht.³²⁸ Die sichere Unsicherheit pflegen (statt den blossen Fortschrittsglauben) heisst auch: Mit Hilfe der Kunst „an den Tod denken und aus solcher Perspektive erneut lebendig werden.“ So formulierte es Helmut Lachenmann im Zusammenhang mit seiner Oper „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ (1990–1996/99), was bedeutet, dass das Schöpferische, Lebendige und der Tod, das Fragmentarische sowie der Umbruch oder Durchbruch einen einzigen zusammenhängenden Gedanken darstellen, der immer wieder neu „durchgekauft“ werden will.³²⁹

3.12 Abduktives Hören als transzendierendes Hören

„Wir würden Musik nicht als Musik – als Kunst – empfinden, steckte nicht in jedem einzelnen Ton, den wir als musikalisch wahrnehmen, die Überschreitung.“³³⁰

Joachim-Ernst Berendt sieht Claude Debussy und Arnold Schönberg als jene Komponisten an, die versuchten, die Musik an Grenzen zu führen, z.B. an die Grenze des Hörbaren. Er nennt Musik von Olivier Messiaen, John Cage, Morton Feldmann, György Ligeti, Helmut Lachenmann (und zu ergänzen wären Edgar Varèse und Giacinto Scelsi) als Beispiele, die Überschreitungen vom Klang zum Schweigen und zurück, vom „Irdenen zum Gläsernen, zum Luftigen, zum Gewebhaften oder Flüssigen“ inszenieren ... die Farben oder Konsonanzen mit Dissonanzen wechseln oder unter verschiedenem Lichteinfall schillern lassen, die Ausweitung, Verdichtung oder „Ausdünnung“, „Dünnwandigkeit“ zwischen verschiedenen Tonalitäten, Metren, usw. zeigen, ein „Hin- und Hergleiten zwischen unterschiedlichen Bedeutungen, Vorstellungen und Assoziationen“ provozieren. Die *Tendenz zur Transzendenz*, die

327 So Kropfinger, a.a.O. 10f.

328 A.a.O. 13.

329 So Bossert, Trossinger Orgeldekларation 62.

330 Berendt, Das Dritte Ohr 317.

auch das Bewusstsein der Sterblichkeit einschliesst und *Musik als Zeichen für die Lebenszeit* erscheinen lässt (Cage, Lachenmann, Scelsi) verbindet die sonst so unterschiedlichen Strömungen der neueren Musik und könnte sogar als verbindendes Element der Moderne insgesamt gelten.³³¹

Das Modell des offenen Kunstzeichens kann das Ungleichgewicht in den Beziehungen des ästhetischen Zeichens erklären und überwinden helfen, das entsteht, wenn einer seiner Aspekte, sei es der syntaktische, semantische oder pragmatische, Überhand nimmt. Weiter will der Wegweiser der Textstrategie weder nur eine deduktive noch eine induktive, sondern v.a. auch die *abduktive Hörtätigkeit* hervorrufen. Diese arbeitet ähnlich wie die künstlerische Intuition selbst mit *Hypothesen als reinen Möglichkeitsschlüssen*, etwa Hypothesen über den Modell-Autor und den Modell-Leser, also mit offenen, überraschenden und kreativen Deutungen: Die Hörtätigkeit der kreativen Abduktion hat die Unerfüllbarkeit der Bedeutungssuche im Labyrinth des Verstehens auszuhalten. Sie betrachtet daher Regeln und Codes – im Gegensatz zu Strukturalismus und New Age – als zu erweiternde, aber auch aufzubrechende und immer wieder zu ersetzende: sie hat *transzendierenden* Charakter. Andererseits kann der abduktive Denkweg die Chance dieser Freiheit nutzen, um spielerisch-schöpferisch den *Reichtum an Variationen und Beziehungen innerhalb der Zeichen* wahrzunehmen; er kann mitten im Diesseits Transparenz schaffen für das Unsichtbare, kann Einzelphänomenen wie auch Zusammenhängen dank des „Vergrößerungsglases der verlangsamten Wahrnehmung“ mehr Raum und Licht sowie durch das „Stocken“ und das „Hin und Her“ der entautomatisierten Wahrnehmung mehr Bedeutung geben (2.1; 2.4).

Abduktive Bedeutungsbildung gleicht in ihrer *übercodierten* Form jedem anderen Interpretationsvorgang, indem zu einer bestehenden Regel ein Fall in Beziehung gesetzt und eine Hypothese aufgestellt wird, durch die die Regel sich erweitern lässt. In der *untercodierten* Form gleicht das abduktive Hören dem wissenschaftlich-konjunkturalen Denken, das durch Ausprobieren verschiedener Kriterien aus gleichwahrscheinlichen Motiven das wahrscheinlichste auswählt, oder der Detektivarbeit, die nicht miteinander zusammenhängende Sachverhalte durch eine neue Lesart in eine unerwartete Beziehung zueinander bringt. In der *kreativen* Form arbeitet sie mit gänzlich unbekannten Codes, schafft dadurch neue Verwendungsmöglichkeiten für Zeichen und kommt so auf neu erfundene Erklärungen oder Interpretationen, die

331 A.a.O. 318–322, im Anschluss an Ulrich Dibelius und Helmut Lachenmann.

trotz ihrer Freiheit ganz am Kontext des Zeichens orientiert sind (2.3).³³² Der abduktiven Freiheit geht es darum, den offenen, bewegenden Charakter semiotischer Prozesse zu erhalten und diesen auch bei komponierter oder improvisierter Musik zu entdecken. Voraussetzung für abduktives Hören ist die ungefähre Übereinstimmung von Komponierenden, Improvisierenden und Hörenden in bezug auf deren Regelkenntnis bzw. Codes. Bei neuer Musik wird diese u.a. erreicht, indem Hörhilfen für Textstrategien geboten werden, damit auch deren abduktives Überschreiten im Vollzug der Musik zu erkennen ist (6.5).

Dass die musikalische Avantgarde abduktives Hören eröffnet, bildet ein weiteres Element ihrer bleibenden Bedeutung.

Als generativer Hauptcode vieler Stücke *John Cages* könnte das Bild des Steingartens dienen: Wenn die Mönche im Klostergarten die Steine rechnen, entstehen immer neue, zufällige Muster. Cage wünscht sich Ideal-Interpretinnen und „*auditores in musica*“, die bei jedem neuen Spielen und Hören die disparat scheinenden Elemente seiner Musik durch Vollzug einer *untercodierten Abduktion* zu neuen Mustern „zusammenrechnen“, bedingt durch ihre persönliche Hörerfahrung und –tradition sowie ihre momentane Hörsituation. Er möchte, dass sie im „Jetzt des betrachteten Steingartens“ eine Textstrategie, eine *Regel* entdecken, durch die sie aus dem Gehörten „Sinn-Inseln“ erschliessen können (*Fälle*) und die zum *Ergebnis* führt, dass ihre bisherige Hörstrategie bewegt sowie ihre bisherige Lebenseinstellung transzendiert wird (3.11.2).

Bei *Edgar Varèse* könnte das Komponieren als Transzendieren der bisherigen Hörgrenzen beschrieben werden, wäre also eine *übercodierte Abduktion*, eine Erweiterung des konventionellen Hörcodes durch Ausreizen seiner Grenzen: die als ästhetische Intention des „Modell-Komponisten“ erkennbare *Regel* oder Textstrategie ist das immer neue Anlauf-Nehmen, das in höchste Tonhöhen und stärkste Lautstärken vorzudringen beabsichtigt. *Ergebnis* ist der Eindruck des Unerhörten, des Befreienden, der sich in den „*auditores in musica*“ ausbreiten sollte. Denn die Ausbrüche sind überzeugend inszenierte *Fälle*, obgleich oder gerade weil sie die Regel überschreiten (3.11.6).

Helmut Lachenmanns kompositorische Vorgehensweise der kompromisslosen Konzentration auf das Klang- und Geräuschmaterial, die sokratische Langsamkeit des immer neuen Befragens des Materials (die mit der Konzentration *John Cages* auf das Jetzt verwandt ist), ermöglicht es den Hörenden, eine Textstrategie *aus den Gegebenheiten des Materials* heraus zu entwickeln. Indem die Musik neben der Materialarbeit

332 Mit Mersch, Umberto Eco 128.133f.

immer wieder Leerstellen aufweist, um die Hörenden auf sich selbst zurückzuwerfen, erhalten diese die Chance, das neue Musikmaterial mit der eigenen Hörerfahrung in Auseinandersetzung zu bringen und dadurch einen neuen (generativen) Code zu finden, dank dem diese Auseinandersetzung fruchtbar wird und eine kohärente Interpretation stattfinden kann. Beim Reigen seliger Geister hiesse dies etwa: Die Schattenwelt wird neu als potentielle musikalische Energie, als integraler Bestandteil der Welt der Töne gehört (*Mittelbegriff*); daraus ergibt sich die Einsicht (*Regel*), dass mitten im Tod der alten Klänge, indem sie in das „Totenreich der Geräusche“ zurücksinken, neue Klänge entstehen. Diese Einsicht erzieht die Wahrnehmung dazu, in den „Schattenreichklängen“ immer neue tänzerisch-lebendige Tongestalten zu entdecken (*Fälle*). Bei jedem Hören erscheint mehr „Tanzartiges“, und auch die zuvor als leer befundenen Stellen verändern sich in Richtung Tanz (*Ergebnis*): Dieser erhält im „Reigen seliger Geister“ eine *neue Interpretation* dank *kreativ-abduktiver* Bearbeitung. Wer sich im Sinne des von Lachenmann komponierten Modell-Hörers auf eine solche einlässt, wird vielleicht in Zukunft auch mitten in seinen „Alltagsgeräuschen“ „tänzerische Eigenschaften“ abduzieren und imaginieren (3.11.7).

Olivier Messiaens Spätwerke sind getragen von den sich dehnenden Hintergrund-Flächen, die so etwas wie eine „kontemplative Basis“ für eine bessere Wahrnehmung der sich ständig verändernden und verwandelnden Einzelgestalten darstellen. Aufgrund seiner Entdeckung der *Individualität von Vogelstimmen* sowie der Schnitt- und Überlagerungstechniken in der Musik kann die Einzelstimme in der Wahrnehmung der Hörenden immer neue Beziehungen zu der „Mitwelt“ anderer Stimmen und zum „Hintergrund“ anderer Klänge und Rhythmen eingehen. Dank des Einfalls des *Mittelbegriffs*, nämlich dass „Vogel-Existenzen“ trotz ihres Eingebundenseins in eine ökologische Nische wachstumsfähige Individuen bleiben, werden zwei *Regeln* wirksam, die die ästhetische Intention des Modell-Autors erkennen lassen: Einerseits die Regel des generativen Mittelwegs zwischen Struktur und Wachstum sowie die Regel der Mehrdimensionalität: Die unterschiedlichen Strukturen der Lebensräume der Vögel sowie die Wachstums- und Entwicklungsgesetze der Vogel-Individuen lassen sich je zueinander in Beziehung setzen durch Schnitt- oder Überlagerungstechnik (*Fälle*). Beide Hörweisen verlangsamten die Zeit: Der Schnitttechnik gelingt dies, indem sie die Wiederkehr von Elementen ermöglicht, und die Überlagerung erreicht dasselbe, indem sie die Gleichzeitigkeit verschiedener Elemente schafft. So wird (*als Ergebnis*) die Auseinandersetzung zwischen serieller Durchorganisation und freiem Ausdruck mög-

lich, wird kreativ-abduktiv eine neue, *polyphone Welt* erschlossen (3.11.8).

Die Verlangsamung der Zeit und die damit verbundene Entspannung und Konzentration des Hörvorgangs, die beim Hören jeder Musik, beim Rezipieren jeglicher Kunst (oder auch beim Hören auf andere Menschen) geschehen kann, macht *Giacinto Scelsi* zum Programm: Sich im Theta-Wellen-Bereich auf improvisierend gespielte Musik einzulassen, eröffnet die Möglichkeit unvorhergesehener Hörerfahrungen und das Abschweifen in Gegenden des Unbewussten. Dank der Rückbindung an die Zentraltöne ist dieses Abschweifen nicht einfach beliebig, sondern stellt eine mögliche übercodierte Erweiterung der Textstrategie dar. In der Komposition „Quays“ etwa wird die Zeit durch in immer grösseren Abständen wiederkehrende Zentraltöne gedehnt (*Regel*) und diese Dehnung durch neue, ebenfalls wiederkehrende „Konkurrenztöne“ verstärkt bzw. die Regel erweitert (*Fälle*). Dadurch kann sich (*als Ergebnis*) auch das hörende Bewusstsein erweitern (3.11.9).

Die *Synchronizität* als hellwaches Aufeinander- und Voraushören beim gemeinsamen Improvisieren kann als Vorgang der *untercodierten* Abduktion angesehen werden, die *metaabduktiv* zu bearbeiten ist, so dass eine neue *Polyphonie* aus disparaten Stimmen entsteht, indem während des Spielens eine neue Regel entwickelt wird. Dadurch dass eine ganze Gruppe im Aufeinander-Hören und Miteinander-Spielen übereinstimmt, wirkt die Improvisation als starker Wegweiser und eröffnet auch den Zuhörerinnen und Zuhörern einen *gemeinsamen Weg* (3.11.3).

Die zufällige Schönheit des Steingartens, die sich dem untercodiert-abduktiven Wahrnehmen erschliesst (Cage), die Erweiterung des konventionellen Hörcodes durch übercodierte Abduktion (Varèse), das Innehalten im Schattenreich der Geräusche sowie das Meditieren über die Beziehungen zwischen Individuen, das kreativ-abduktiv die Wahrnehmung von Neuem provoziert (Lachenmann und Messiaen) oder das Verlangsamen und Intensivieren der Wahrnehmung bis zur Trance oder des Tuns bis zum Flow (Scelsi): Diese fünf Kompositionsweisen überwinden die Einseitigkeit des strukturellen Denkens, der Zufallsmanipulationen oder des Subjektivismus und gelangen zu einer Musik von grosser Energie, persönlicher Intensität und Poesie. Sie schaffen „*auditores in musica*“, die neue Beziehungen und Zusammenhänge entdecken und ihr Hören als *Ort künstlerischer Setzung*, als *Weg zur weltoffenen Subjektivität inmitten der Zufälligkeit der Zeichen* (Hans Zender) verstehen. Der Glücksfall der Synchronizität beim Improvisieren schliesslich kann den Prozess der Metaabduktion in Gang setzen und

neben der Polyphonie des Spielens auch eine *Polyphonie des Hörens* schaffen.

3.13 Das kreativ-abduktive Hören in österlicher Freiheit (Rück- und Ausblick)

Freude an einem Stück Musik ist Freude über ein Stück gebändigtes Chaos (3.2.2). Christlich verstanden wurzelt diese Freude in der Osterfreude als Freude über den in der Auferweckung des Gekreuzigten besieigten Tod. Erst dank dieser Freude kann auch die Trauer über die vielfältigen Formen des Todes in unserer Welt zugelassen (und das Seufzen der Schöpfung wahrgenommen) werden. Der Nachvollzug der kreativ-abduktiven Entdeckung der ersten Zeugen, dass Gott der ist, der auferweckt, könnte als der hypothetische *Basiscode* beim Hören und Spielen betrachtet werden. Dieser wirkt potentiell unabhängig davon mit, ob es sich um eher faszinierend-panische oder aufwühlend-mänadische Musik handelt, die dem abgründig-grenzüberschreitenden dionysischen Typ zuzurechnen ist oder um solche mit eher besänftigend-orphischer Funktion, die tragend-ordnend in apollonischer Grundhaltung ertönt. Dieser Basiscode stellt die Grundlage dafür dar, dass die Hörenden dem Gehörten gegenüber frei bleiben können, sich nicht davon vereinnahmen lassen müssen, aber daher umso mehr darauf eingehen können. Sie haben es nicht nötig, sich an Gewohntes zu klammern und ungewohnte Höreindrücke zu verdrängen, sondern können hellhörig sein für das *Gleichgewicht* oder dessen Störungen innerhalb eines Musikstücks, in bezug auf die Strenge der Formgebung und die Freiheit öffnender Elemente sowie in bezug auf die fünf oben genannten Komponenten Klang, Rhythmus, Dynamik, Form und Melodie. Dadurch sind neue, eigenständige Hypothesen darüber möglich, was die Musik zeigt.

Auf dem Hintergrund der österlichen Freiheit meint Hören mehr als ein dem eigenen *Hörmilieu* entsprechendes Verhalten, mehr als das Erproben verschiedener *Höreinstellungen* und mehr als das Suchen des Gleichgewichts zwischen *emotional-ganzheitlicher und rational-analytischer Wahrnehmung*. Hören meint v.a., angesichts der Endlichkeit und Gebrochenheit menschlichen Existenz das eigene Leben zu wagen und ein *eigenes Lebenslied* zu entwerfen. Das minutiöse, durch Hörhilfen unterstützte Wahrnehmen der Eigenaussage der Musik, ihrer Fremdheit, Andersheit und Widerständigkeit ermöglicht das Überwinden bestehender Hör- und Erlebnisklischees sowie fremdbestimmter Hör-

und Erlebnisbedürfnisse zugunsten der *Veränderung des eigenen Selbst hin zur Offenheit für die Vielfalt der (tönenden) Mitwelt*.

Die Abduktion qualifiziert das Hören als *radikales Suchen*. Die kreative Abduktion der ersten Zeugen bedeutet *radikales Sich-Finden-Lassen* durch die Auferweckungskreativität Gottes. Wie dies zu vereinbaren ist, soll im 5. Kapitel gefragt werden. Im 2. Kapitel wurde beschrieben, inwiefern Autonomie und Freiheit der Kunst durch die Rezeptivität des christlichen Glaubens an ihr Ziel gelangen (2.6). Im 5. Kapitel wird das autonome, befreite Hören als *leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität* näher beleuchtet, die z.B. in der *Incantation* ihren Ausdruck und ihr Spielfeld findet. Zunächst ist jedoch im 4. Kapitel die Wirkung der rezeptiven Freiheit auf den Vollzug des Gottesdienstes als Spiel zu untersuchen.

4. Der Gottesdienst als Spielraum der Glaubensfreiheit

4.1 Die Freiheit, sich aufs Spiel zu setzen

4.1.1 Die Spielregel der Glaubensfreiheit

Das Ergebnis der kreativen Abduktion der ersten Zeugen kann als „Basiscode“ der Kommunikation des Evangeliums gesehen werden. Durch diese Abduktion wurde Gott als der erkannt, der den Gekreuzigten auferweckt hat, dessen Liebe selbst durch den Tod hindurch trägt und der so unser Leben „unbedingt auf die Liebe (hin) öffnet“¹ (2.2). Die Auferweckungskreativität der Liebe Gottes wirkte und wirkt weiter, indem sie Menschen zur Offenheit für den Weg Jesu Christi, zur Offenheit für das Bild des auferweckten Gekreuzigten befreite und befreit. Denn der von den Toten auferweckte Christus „ist die befreiende Freiheit in Person.“² Diese Freiheit meint, sich selbst umkehren zu lassen und zu verlieren, um sich – dies ist die Paradoxie der Freiheit – als wahren Menschen neu zu erkennen, neu zu gewinnen und mit sich selbst neu anzufangen.

Wahre Freiheit meint „das Vermögen, einen Zustand *von selbst* anzufangen“, also aus dem Nichts („ex nihilo“) etwas zu machen, an nichts anknüpfen zu müssen als an sich selbst; dies kann nur Gott. Seine Freiheit ist so schöpferisch, dass er der ursprüngliche Anfänger, der Anfänger schlechthin genannt werden muss.³

Die christliche Freiheit ist eine Freiheit zur Schwachheit und zur Ohnmacht als Ausdruck der Vollmacht (4.2.1, Nr. 6); sie ist die *Freiheit zur Selbstentäußerung an das Bild des sich an die Welt entäussernden Christus* hin zur Ebenbildlichkeit und Beziehungsfähigkeit dank der Grenzen überwindenden Anrede, die von dem Bild des Christus ausgeht: eine geschenkte Beziehung zu Gott und zu den Menschen sowie Teilnahme am Beziehungsreichtum des Lebens. Es ist die Freiheit zur

1 Leuenberger, Wahrheit und Spiel 139.

2 Daher ist das Christentum die Religion der Freiheit (so Jüngel, Befreiende Freiheit 14, im Anschluss an Gottfried Friedrich Wilhelm Hegel).

3 So Jüngel, a.a.O. 17f, im Anschluss an Immanuel Kant.

„Entgrenzung“ als „Überwindung der Ich-Einsamkeit“⁴ und zugleich die Überwindung des masslosen Willens, wie Gott sein zu können, dessen Freiheit zu haben, als Schöpfer aus dem Nichts neu anzufangen und das eigene Geschaffensein, die Gottebenbildlichkeit und die kreatürliche Freiheit zu verneinen. Freiheit ist die Überwindung des masslosen Willens, der das Gegebene instrumentalisiert und damit masslos verbraucht, der auch die Mitmenschen nicht um ihrer selbst willen achtet, sondern ihnen ihre Würde als Ebenbild Gottes nimmt.⁵ Die Freiheit des Glaubens kann sich selbst sowie die gesamte eigene Welt-erfahrung aufs Spiel setzen und es wagen, neu anzufangen. *Denn Gott setzte in Jesus Christus alles aufs Spiel, um neu anzufangen.*⁶ Die Freiheit des Glaubens äussert sich in der *Rezeptivität* als dem Sich-Verlassen-Können auf sowie in der Offenheit für die Aneignung der alles aufs Spiel setzenden und immer wieder neu anfangenden Auferweckungskreativität Gottes: *Rezeptivität ist die zentrale Spielregel der Glaubensfreiheit.*

Die Freiheit, im Nachvollzug der kreativen Abduktion der ersten Zeugen sich selbst aufs Spiel zu setzen, ist – christlich gesehen – die Vollendung der menschlichen *Spielfähigkeit*.⁷ Im gottesdienstlichen Ritual wird die *Geschichte Gottes mit der Welt und den Menschen nachgespielt*, das Wunder seiner Menschwerdung sowie seiner schöpferischen Gegenwart mit verschiedensten sprachlichen, musikalischen und bildhaften (Kunst-)Zeichen ausgedrückt.

Dietrich Bonhoeffer spricht in einem seiner Briefe die Vermutung aus, dass die Bereiche Kultur und Bildung in den *Spielraum der Freiheit* gehören, der die Bereiche Staat, Kirche, Arbeit und Ehe *übergreift*. Dieser umfassende Spielraum ist nach Bonhoeffer in Gefahr, in den Hintergrund gedrängt zu werden, obgleich es scheint, dass volles Menschsein und damit echtes Christsein nicht ohne ihn auskommen können.

4 K.-H. Bieritz, Ansätze 734.

5 Wer jedoch so die Ehre Gottes als des alleinigen Schöpfers und die Würde und Freiheit der Menschen angreift, verspielt auch die eigene Würde und Freiheit (vgl. Jüngel, a.a.O. 20f).

6 Vgl. Jüngel, a.a.O. 29.

7 Hans Georg Gadamer sieht die Spielfähigkeit des Menschen als Äusserung der „Mnemosyne“, des freien Spiels von Einbildungskraft, Verstand, erinnernder Aneignung und geistiger Freiheit (so ders., *Die Aktualität des Schönen* 27f). Die Mnemosyne äussert sich in der Fähigkeit, Feste zu feiern, indem sie zum Verweilen, zum Darstellen und Begehen befähigt, sodass sie die Zeit überlistet, sie zum Stillstehen bringt (a.a.O. 53.56). Im Anschluss an Schleiermacher votiert Eberhard Jüngel dafür, dass der neue Mensch durch die Kunst, die als freies Spiel zu verstehen ist, zum Bewusstsein seiner Glaubensfreiheit gelangt (so ders., *Der Gottesdienst als Fest der Freiheit* 271).

„Ob vielleicht ... der Begriff der Kirche es ist, von dem aus allein das Verständnis für den Spielraum der Freiheit (Kunst, Bildung, Freundschaft, Spiel) wieder zu gewinnen ist? ... wer kann z.B. in unseren Zeiten noch unbeschwert Musik oder Freundschaft pflegen, spielen und sich freuen? Sicher nicht der „ethische“ Mensch, sondern nur der Christ ...“⁸

und sicher jene Menschen, die einen Gottesdienst mitfeiern.

Wenn der *Gottesdienst als Spielraum der Freiheit* in den Blick kommen soll, ist es sinnvoll, das Spiel der in ihm zum Ausdruck kommenden Zeichen in den Vordergrund zu rücken, also ihn als *kunstvolles Zeichenspiel* mit spezifischen *Spielregeln* (4.4.1–4.4.3; 4.5) zu beschreiben. Dieses Zeichenspiel kann, falls richtig gespielt, zum Gemeinschaftsspiel, zum *Fest* werden (4.6; 4.7). Zunächst müssen jedoch die *grundlegenden Kriterien* für das Spiel der Freiheit geklärt (4.2) und das *Spiel* selbst näher charakterisiert werden (4.3). Dieser zwangsläufig sehr knapp gehaltenen, auf den Aspekt des Spiels fokussierten Darstellung des Gottesdienstes folgt dann im 5. Kapitel die Darstellung der *Implikationen des Zeichenspiels für die Gottesdienst-Gestaltung*.

4.1.2 Das Spiel der Glaubensfreiheit und das Spiel der Kunst

Die Abduktion ist eine Denkweise, die der Glaubensfreiheit als Rezeptivität entspricht, weil es ihr darum geht, die Welt *kreativ* zu erfahren, d.h. bisheriges Denken nicht nur zu erweitern, sondern immer wieder aufs Spiel zu setzen, um immer wieder neu damit anzufangen. Der Denkweg der Abduktion spielt daher nicht nur für die Rezeptivität als Spielregel der Glaubensfreiheit, sondern auch für die Rezeption von Kunst insofern eine Rolle, als beide einander strukturell in der Abduktion entsprechen (2.6.2–2.6.4). Die Freiheit, im Spiel der Rezeption von Kunst sich selbst an deren Welterfahrung zu entäusern, ist in jener Freiheit aufgehoben, die es ermöglicht, angesichts des auferweckten Gekreuzigten sich selbst und alle Welterfahrung aufs Spiel zu setzen – denn *das offene Kunstzeichen entspricht einer Wirkung des Evangeliums*⁹. Die Freiheit zur Rezeptivität des Glaubens ermöglicht die *Rezeptivität als zentrale Spielregel der Kunst*. Durch das Spiel der Kunst wird der Fluss der üblichen, lebensnotwendigen Tätigkeiten eines Menschen unterbrochen sowie das Netz der sozialen und materiellen Relationen

8 Bonhoeffer, Widerstand und Ergebung 216f.

9 Gerhard Marcel Martins Satz: „Das Evangelium macht sich selbst und die Welt zu einem Offenen Kunstwerk, und das Offene Kunstwerk entspricht einer Wirkung des Evangeliums“ (ders., Predigt als „offenes Kunstwerk“ 52) bildete die Textstrategie des 2. Kapitels (2.2.2; 2.5.2) und wirkt auch in diesem Kapitel weiter.

oder Funktionen gelöst: „Freiheit ist ein Unterbrechungsphänomen.“¹⁰ Das Spiel der Kunst ist demnach ein angemessener Ausdruck der Glaubensfreiheit sowie ein angemessener Ort für die Spielenden, sich ihrer Freiheit neu bewusst zu werden, bewusst zu bleiben und sie einzuüben.

4.1.3 Der Gottesdienst als Raum für das kunstvolle Spiel der Glaubensfreiheit

Die Freiheit des Glaubens, sich selbst und alle Welterfahrung aufs Spiel zu setzen, führt zum kunstvollen Spiel der Liturgie: *Der Gottesdienst ist ein Raum, in dem die Rezeptivität als zentrale Spielregel der Glaubensfreiheit produktiv wird* und die „befreiend-verbindliche Darstellung der Christus-Gestalt“ sowie die „nachahmend-schöpferische“¹¹ Neugestaltung christlichen Lebens probt. *Die gottesdienstliche Unterbrechung hat zum Ziel, Jesus Christus als das Urbild des Menschseins künstlerisch*¹² *darzustellen*. Indem Jesus Christus sich selbst mitteilt (Gott dient so dem Menschen im Gottesdienst), eignen sich die am Gottesdienst Teilnehmenden sein befreiend-verbindliches Bild an und verwandeln sich in dieses hinein, um sich neu zu gewinnen.¹³ So wird die Gegenwart Jesu Christi als „Gegenwart des ganzen, ungeteilten Daseins“ und als ureigenste Wahrheit des Menschen erfahrbar. Gottesdienst ist das „Ereignis einer beispiellosen Konzentration ... des ganzen Daseins auf seine Wahrheit hin.“¹⁴ Ungeteiltes Dasein meint Einssein mit der Welt und allen ihren Phänomenen, das auch das sinnliche (Selbst-)Bewusstsein in der Beziehung zur Welt einschliesst. Dies wird erst möglich durch Überwindung aller Abhängigkeiten gegenüber der Welt – dank der Freiheit, die die Abhängigkeit von Gott bewirkt.¹⁵

Im Spiel der Unterbrechung stellen sich die Spielenden selbst als Bilder des Urbildes Jesu Christi dar und bilden die Welt nachahmend-schöpferisch noch einmal neu: Menschen und Welt erscheinen als Kunstzeichen, als Gleichnis für das Reich Gottes und können „neu zur

10 Jüngel, Der Gottesdienst 271.

11 Vgl. Volp, Liturgie 934.

12 Der Gottesdienst als Darstellung des Urbildes Jesu Christi, das letztlich alle Menschen betreffen will, ist ein religiöses Kunstzeichen im eminenten Sinn (so Jüngel, a.a.O. 271, im Anschluss an Schleiermachers Begriff des „darstellenden Handelns“).

13 Mit Jüngel, a.a.O. 268. Vgl. Saner, Die anthropologische Bedeutung 13.

14 Jüngel, a.a.O. 271.

15 A.a.O. 266.

Ordnung und zur Wahrheit“ kommen¹⁶. Dieses Spiel öffnet die Selbstverschlossenheit von Gesetzlichkeit, Schuld und Tod¹⁷, und es verursacht angesichts des Christusbildes einen „Bildersturz“, in dessen Verlauf die Mitspielenden mit der Glaubens-Phantasie „als mit produktiven Bildern der Rettung und Versöhnung“ ausgestattet werden: Sie vermögen entsprechend dem schöpferischen Sehen Gottes „Bilder der neuen Schöpfung“ zu entwerfen, im „Geringen und Nichtigen“ etwas Neues zu sehen, aber auch „den Tod im Leben, die Sünde in der Gnade, die Hölle im Himmel“¹⁸ zu erkennen, ohne sich von diesem Blick vereinnahmen zu lassen. Schöpferisch zu sein, etwas Hergebrachtes zu durchdringen, es neu zur Sprache zu bringen und es zu verwandeln¹⁹ sowie „produktive Lebensimpulse“²⁰ zu entdecken und weiter zu geben: all dies ermöglicht der Gottesdienst als Spielraum der Glaubensfreiheit.

„Es geht um Spiel. Es geht mehr denn je um Spiel. Denn noch nie war die Zukunft für die Menschen ein solches Problem wie heute, einfach, weil wir entdeckt haben: Wir selbst, unwiderruflich wir selbst entscheiden sie und erzeugen sie. Und die einzige Weise, wie wir uns Zukünftiges vorstellen und in seinen Möglichkeiten klarmachen und erschliessen können, ist das Spiel. Gesucht ist ein Gottesdienst, der das Spiel vom kommenden Frieden, vom verheissenen Frieden des Gottesreiches so inszeniert, dass Menschen Mut gewinnen, den Möglichkeiten des Friedens heute, morgen und übermorgen mehr zu trauen und darum auch mehr dafür zu tun.“²¹

Der Gottesdienst ist der einzige Ort, an dem die Schöpfung zu sich selbst kommt, indem sie den Schöpfer lobt und ihn öffentlich-explicit nennt. Diese Einsicht in die Grenzen des Menschen hat eine eminent gesellschaftskritische Pointe, ja ist für eine humane Gesellschaft überlebenswichtig.²²

16 Vgl. Leuenberger, Wahrheit und Spiel 140f.

17 Vgl. a.a.O. 139.

18 Trowitzsch, Art. Phantasie 470.

19 Vgl. Leuenberger, a.a.O. 151.

20 Volp, a.a.O. 936.

21 Lange, Was nützt uns der Gottesdienst 340.

22 So Josuttis, Das Ziel 163.

4.2 Der trinitarische Horizont der Glaubensfreiheit

Die trinitarische Struktur des Glaubens²³ steckt den Horizont ab für die Rezeptivität als zentrale Spielregel des Glaubens, indem sie diese, dem schöpferischen Handeln Gottes entsprechend, mit Zeichen der neuen

23 Seit der Gottesdienst-Praxis des frühen Christentums steht Gott als Dreieiniger im Zentrum der Liturgie. Die trinitarische Struktur schlägt sich etwa in der Predigt nieder (in der Entfaltung des Heilsplans des Vaters, der erlösenden Geschichte Christi und erneuernden Gabe des Geistes) wie auch im Vollzug der Taufhandlung oder des Abendmahls, in der Danksagung an den Vater, im Gedenken Jesu Christi, durch den Schöpfung und Erlösung stattfinden, sowie in der Anrufung des Geistes, damit im Mahl das Festmahl im Reich Gottes „geschmeckt“ werde (so Wainwright, Theologische Grundlegung 76f). Die trinitarische Gottesdienst-Gestaltung verhindert einseitiges Gottes- und Menschenbild (so Schmidt-Lauber, Die Zukunft 148): Wird der erste Artikel überbetont, konzentriert sich alles auf den Menschen und die Welt; Jesus ist lediglich Mitmensch, der Geist ist nur Begeisterung und die Eschatologie ist in die Gegenwart aufgelöst. Wird der zweite Artikel überbetont, sind weder Erlösung, noch Sendung in die Welt, noch Kirche denkbar. Wird der dritte Artikel überbetont, drohen dem Gottesdienst Schwärmertum und Glossolie – wenn auch andererseits die Anfrage nötig ist, ob wir in unseren Gottesdiensten noch mit dem Geist rechnen (a.a.O. 148f; 5.12.5). Das Werk des Vaters, die *Schöpfung*, kommt im Gottesdienst zur Geltung, indem *das Leben in Fülle, das Christus gebracht hat*, gefeiert wird, also das Erschaffensein des Menschen als Bild Gottes und seine Teilnahme an der Herrlichkeit Gottes. Das der Feier der Fülle angemessene Gestaltungselement ist das Lob Gottes, die Doxologie. Das Paradigma aller liturgischen Tätigkeiten ist das Spiel: Der „... homo ludens entfaltet die imago Dei im Spiel der Liturgie“ (so Wainwright, a.a.O. 78.80). Zur Schöpfung gehören Arbeit wie Ruhe. Diese finden im Spiel ihre Vollendung, und dieses Spiel ist das Urbild nicht nur der liturgischen, sondern aller menschlichen Tätigkeiten (a.a.O. 80). Das Werk der *Erlösung* durch den Sohn kommt im Gottesdienst v.a. in der Taufe zur Darstellung, die durch Tod und Auferstehung Jesu Christi bzw. durch das Mitsterben und -auferstehen der Glaubenden mit Christus geprägt ist. In der Orthodoxie gilt jeder Sonntag als „ein kleiner Ostertag“, als Erinnerung an die österliche Feier des neuen Lebens. Mit Pfingsten wiederum wird die Bitte des Sohnes durch den Vater erfüllt: Der Geist wird gesendet, um „die Gestalt der Erde zu erneuern.“ In diesem Horizont ist der Gottesdienst der „Ort der Kirche in der Zeit der Erneuerung zwischen der Erlösung der Menschen und der Vollendung aller Dinge“ (a.a.O. 81f). Der Aspekt der *Vollendung* konzentriert sich im gottesdienstlichen *Maranatha-Ruf*, der Bitte um die Wiederkunft des Herrn. Der Gottesdienst ist somit auch „eschatologischer Ausblick“, der Vergangenheit und Gegenwart einschliesst als Grund und Vorwegnahme der Zukunft. Oder umgekehrt: Die Zukunft Gottes ist die alles bestimmende Realität, die alles umkehren und Vergangenheit wie Gegenwart zuerst ermöglicht haben wird. Die Liturgie ist daher geprägt von der Spannung zwischen dem „Schon“ und „Noch nicht“, in der einerseits sowohl Hymnen, die Gott durch Wort und Musik doppelt preisen, oder das Abendmahl als Vorgesmack auf das eschatologische Mahl vorkommen, und andererseits auch die Busse des „simul justus et peccator“, die Klage, Fürbitte oder Bitte „Dein Reich komme“ noch ihren Platz haben. Der Gottesdienst ist Vorbereitung und „Vorwegnahme“ der Vollendung, die sich als „königliche Freiheit“ erweisen wird (a.a.O. 82f).

Schöpfung beschenkt, die die Zeit zwischen dem „Schon“ der Erlösung durch Jesus Christus und dem „Noch nicht“ der geistgewirkten Erneuerung und Vollendung aller Dinge prägen.

4.2.1 Die christologischen Kriterien als Textstrategien des Gottesdienstes

Die Christologie ist der Versuch, die Zeichen der neuen Schöpfung durch die Gestalt Jesu Christi zu interpretieren und zu verstehen: Im gottesdienstlichen Spiel der Unterbrechung, das den Mitspielenden die Freiheit gibt, sich selbst und alle Welterfahrung aufs Spiel zu setzen, entäussern sich diese an das Urbild Jesu Christi und verwandeln sich zu Bildern desselben. Dadurch lassen sie auch die Welt in neuem Licht, im Licht der Erlösung und Vollendung erscheinen. Mit Hilfe der christologischen Textstrategie (des Urbildes Jesu Christi) werden Menschen und Welt im Gottesdienst als Gleichnisse, als Kunstzeichen des Reiches Gottes gestaltet. Die christologische Textstrategie umfasst folgende Kriterien²⁴:

- Die Erfahrung mit Christus ist immer ein Verhältnis von Person zu Person: In Christus erkenne ich die Züge der Person des irdischen Jesus wieder, die mich selbst in meiner Konstitution als Person betrifft, in Frage stellt, neu konstituiert.²⁵
- Die Erfahrung mit Christus ist immer die Erfahrung mit einer historischen Gestalt; sie ist immer gebunden an eine historische Begebenheit – sonst wäre sie fiktiv oder mythologisch.
- In der Erfahrung des Christus geht es (gemäss der kreativen Abduktion der ersten Zeugen) immer um eine radikale Wende vom Tod zum Leben, also um eine grundlegende Bewegung, die sich am Menschen vollzieht.
- Die Erfahrung mit Christus knüpft einerseits an menschliche Erwartungen und Vorstellungen an (Paul Tillich) – dies zeigen etwa die christologischen Titel, die aus dem Alten Testament auf Jesus übertragen wurden – doch steht sie zugleich im Widerspruch mit allen natürlichen menschlichen Erwartungen (Rudolf Bultmann), ist etwas anderes als diese, obwohl sie daran anknüpfen muss, um

24 Vgl. Bühler, Christologie-Vorlesung (Nachschrift).

25 Erfahrung kann ethisch, ästhetisch oder als Erfahrung mit der Erfahrung im Glauben gemeint sein. Hier ist gemäss 4.1 Erfahrung als Glaubensrezeptivität verstanden, die in der Freiheit besteht, sich und alle (ethische und ästhetische) Welterfahrung aufs Spiel zu setzen.

überhaupt in ihrer Andersartigkeit erkannt und erklärt werden zu können.

- Die Erfahrung mit Christus ist immer eine Erfahrung von Kontinuität und Diskontinuität. Dies hängt zusammen mit der doppelten unerwarteten Wende im Geschick Jesu: Jesus öffnet einerseits die Existenz von Menschen auf das Leben hin, er befreit sie zum Leben; doch dieses Handeln führt in den Tod. Andererseits wird dieser Tod zugunsten eines neuen (eschatologischen) Lebens überwunden, eines Lebens, dem der Tod nichts mehr anhaben kann.
- Die Erfahrung mit Christus ist immer eine paradoxe Erfahrung: Christus als Figur, die das menschliche Leben bis ans Ende teilt, sich bis zum Tod mit den Menschen identifiziert, die aber zugleich etwas ganz Neues in die Welt bringt: neues Leben mitten im Tod. Es ist die Erfahrung des zugleich nahen und fernen Gottes, die Erfahrung von Schwachheit und Ohnmacht als Ausdruck der Vollmacht.
- Die Erfahrung mit Christus ist nicht die Erfahrung mit einem Gott der Herrlichkeit, sondern (nach Martin Luther) die Erfahrung mit dem Kreuz, wo Gott mit Jesus ohnmächtig, schwach und leidend starb: eine Erfahrung von hinten und unten, statt von vorne und oben.
- Die Erfahrung mit Christus ist immer die Erfahrung, dass mitten in der Entfremdung, in dem, was den Menschen seiner Würde als Mensch beraubt, Befreiung geschehen und wahres Menschsein neu geschaffen werden kann.
- Die Erfahrung mit Christus ist immer die Erfahrung, dass Menschen ohne eigenes Zutun etwas bekommen, dass ihnen etwas zuteil wird, an ihnen und mit ihnen etwas Neues geschieht. Christus ist also nicht ein Modell, das nachgeahmt werden müsste oder könnte, sondern er lässt Menschen an seinem Handeln teilhaben, sodass sie es sich existentiell aneignen können.

Wie die christologischen Kriterien zeigen, kann die trinitarische Dimension des Gottesdienstes nicht anders als *anthropologisch* realisiert und entfaltet werden:

„Das Bekenntnis zu Gott, dem Schöpfer, schliesst das Bekenntnis zur Geschöpflichkeit aller liturgischen Gestaltung ein. Das Bekenntnis zu Jesus Christus, dem Mensch gewordenen Sohn Gottes, stellt den Gottesdienst in das Gefälle göttlicher Selbstentäußerung: So wie Jesus Christus in alle Bedingungen des Menschseins einging, so werden auch Christusbotschaft und Christusgeschichte unter den Bedingungen menschlicher Subjektivität wie zwischenmenschlicher Kommunikation wirksam. Das Bekenntnis zum

Heiligen Geist Gottes als dem bewegenden, gestaltenden und vermittelnden Element aller Verkündigung und aller gottesdienstlichen Praxis, nimmt die Bedingungen des Menschseins in Anspruch, setzt sie aber gerade nicht ausser Kraft. Im Wirken des Geistes ist Gott auf eine Weise am Werk, die die Subjektivität der Mitspielenden – in ihrer Individualität und in ihrer Gemeinschaftlichkeit – nicht aufhebt, sondern sich mit ihr verbindet.“²⁶

„Der Heilige Geist als Gottes Gegenwart im Gottesdienst vermag trotz empirischer Fragmentarität und Vorläufigkeit die jeweilige Vollzugsgestalt zu einer ‚Situation unter dem Evangelium‘ (Gerhard Ebeling) zu machen und dadurch menschliche Lektüren in ein heilsames ‚Bereits-gelesen-Sein‘ zu transformieren.“²⁷

Im Gottesdienst geschieht also eine *christologische Verankerung* der trinitarischen Glaubensfreiheit in der Geschichte und den Geschichten Jesu. Dass der Gottesdienst semiotisch gesehen den Gesetzen der Zeichenproduktion und -rezeption unterliegt, also semiosisch komponiert, gelesen und mitvollzogen wird, ist kein Widerspruch dazu²⁸: Er ist eine *existentielle und gegenständliche Darstellung der Zeichen der Liebe Gottes*, die in Jesus Christus erfahrbar wurden und werden. Diese Zeichen der Geschichte und Geschichten Jesu müssen im Horizont der christologischen Kriterien vergegenwärtigt werden, damit sie eine verbindliche Gestalt erhalten. Die christologischen Kriterien ermöglichen es zudem, die existentielle Darstellung dieser Zeichen ohne subjektivistische Engführung gelingen zu lassen. Statt „Zeichen vom Himmel“ zu erhoffen, gälte es, die Zeichen der Zeit zu befragen, denn Offenbarung ist unlösbar verbunden mit bzw. zählt auf „erzählte und eröffnende Erfahrung“ (Ernst Jünger), und die Glaubenserfahrung ist eine „Erfahrung mit der Erfahrung“ (Gerhard Ebeling).²⁹

Aus den christologischen Kriterien geht hervor, dass menschliches Handeln, auch das gottesdienstliche, in der *Ambivalenz von Gelingen und Misslingen* steht: Dies muss als im *Skandalon des Kreuzes* begründet und aufgehoben verstanden werden. Die „Performance“ des „darstellenden Handelns“ im Gottesdienst ist wie jedes menschliche Tun ein „Risi-

26 Bieritz, Anthropologische Grundlegung 97.

27 Klie, Zeichen und Spiel 265.

28 Ebd.

29 So Engemann, Semiotik und Theologie 13f.19. Engemann nimmt hier Bezug auf Mt 16, 1–4, wo das Denken der Zeichenforderer im Mythos einer für sich selbst sprechenden Wirklichkeit gefangen sei. Vgl. dazu Meyer-Blanck, Vom Symbol zum Zeichen 104–106: Die Zeichenforderung (Mt 16, 1–4; Mk 8,10–12 par) will sich nicht „dem Kontingenten und Marginalen der Zeichen Jesu aussetzen“, sondern einen ganz bestimmten Signifikanten haben, während Regel, Fall und Ergebnis vorher feststehen. Sie will schauen, statt glauben, sucht die Deduktion auf Jesus als den Sohn Gottes statt die kreative Abduktion des Glaubens.

ko“.³⁰ Ebenso ist auch das Verhältnis zwischen den Zeichen³¹ des Gottesdienstes und dem, was sie vorwegnehmend ankündigen und vergegenwärtigen, gebrochen: Zwischen Schöpfung und Neuschöpfung steht das Kreuz Jesu Christi. Denn die Zeichen des Gottesdienstes sind in ihrer Weltlichkeit, ihrer sozialen und kulturellen Bedingtheit mehrdeutig und können daher missverstanden und missbraucht werden. Und doch tragen sie die Verheissung – dies geht ebenfalls aus den christologischen Kriterien hervor – dass *mitte in der Entfremdung und Verletzung der Würde* Befreiung geschehen und *wahres Menschsein* neu geschaffen werden kann: Die Weltlichkeit und Geschöpflichkeit der Zeichen stehen für die neue Schöpfung.

Die im Gottesdienst spielenden Menschen sind als Individuen einerseits Zeichen für die wiedergeborene, neu geschaffene „Imago“ und verweisen als kommunizierende Gemeinde andererseits auf ihre zukünftige Vollendung im Leib Christi. Die Elemente „Raum und Zeit, Wort und Klang, Leib und Leben, Berührungen und Gebärden, Brot und Wein, Feuer und Wasser, Holz und Stein, Farbe und Kleid“ sind ihrerseits Zeichen jenes neuen Himmels und jener neuen Erde, die hier – „im Glauben, nicht im Schauen, und doch hörbar, sichtbar, spürbar“ – verkündigt und gefeiert, erhofft und ergriffen werden.³²

4.2.2 Abduktion, Imagination und Fest (Überleitung)

Die Verwandtschaft von Glaubens- und Kunstrezeptivität (2.6) erweist sich als fruchtbar für den Gottesdienst, verstanden als *Raum für das kunstvolle Spiel der Glaubensfreiheit*.

Das Modell des offenen Kunstzeichens mit dem Rezeptionsweg der Abduktion soll im Folgenden als angemessenes Darstellungsmittel der Glaubensfreiheit beschrieben werden. Es kann auf die *Spiel- und Improvisationsfähigkeit* als menschliche Grundbewegungen zurückgreifen (4.3) und inszeniert dank der Spielregeln der Freiheit den Gottesdienst als *Fest der Neuschöpfung* (4.6–4.8).

30 Vgl. die Gedanken Eberhard Jüngels im Anschluss an Friedrich Schleiermachers Begriff des „darstellenden Handelns“ (4.1.3). Vgl. die Gedanken zum selben Begriff bei Josuttis, *Der Gottesdienst als Ritual* 52. Vgl. auch Volp, *Liturgie* 933.

31 Vgl. Bieritz, a.a.O. Bieritz benutzt hier den Ausdruck „Vor-Zeichen“, der jedoch missverständlich ist, denn semiotisch gesehen gibt es nur Zeichen, die als Vorzeichen *gelesen* werden, weil sie konventionell bzw. kulturell als solche gelten.

32 So Bieritz, a.a.O. 9.

4.3 Spiel-, Improvisations- und Abduktionsfähigkeit als anthropologische Grundlagen deskunstvollen Spiels der Glaubensfreiheit

Die christologischen Kriterien im trinitarischen Horizont von Schöpfung, Erlösung und Vollendung sind der Rahmen für die zentrale Spielregel der Glaubensfreiheit, sich und alle Welterfahrung aufs Spiel zu setzen (4.1; 4.2). Das Modell des offenen Kunstzeichens mit dem Denkweg der Abduktion (2.1) hilft der Glaubensfreiheit nicht nur, im Gottesdienst ein Spiel in Gang zu bringen, sondern es ermöglicht es ihr, zur *Kunst des Spielens* anzuleiten. Kunst des Spielens meint die *abduktiv-improvisatorische* Suche nach sowie das *Einüben und Aneignen* von neuen Lebensmöglichkeiten, wie sie die Auferweckungskreativität Gottes eröffnet.³³ Die Spielregel der Glaubensfreiheit wirkt dabei mit Hilfe der christologischen Kriterien als Textstrategie, d.h. als Wegweiser und als Gestaltungsprinzip. Sie ist jedoch ihrerseits nicht einfach vorgegeben: Dadurch, dass die Suche nach neuen Lebensmöglichkeiten abduktiv-improvisatorisch gestaltet wird³⁴, ist sie offen für die Infragestellung ihrer bisherigen Interpretationen, d.h. die Mitspielenden können den *hypothetischen Charakter* ihres bisherigen Glaubens anerkennen und diesen als Chance für dessen vertiefende Erneuerung begreifen. So

33 Das Üben wird hier – durch den Denkweg der Abduktion – zu einem wichtigen Aspekt. Wie sich in 4.5.3 deutlich zeigt, hat das Üben auch beim Spiel seinen festen Platz. Das Modell des offenen Kunstzeichens dient als Hilfe bei der Gestaltung nicht nur kreativer, sondern ebenso kultischer, kerygmatischer und politischer Gottesdienste, weil es neben dem Anspruch des Spiels auch denjenigen der Form und der Struktur (bzw. Autoreflexivität), denjenigen der Uneindeutigkeit und Inkonsequenz der Liebe sowie denjenigen einer befreienden Pädagogik hat (so Martin, Predigt als Offenes Kunstwerk 50f). Doch zeigt sich das Spielerische und Improvisierende m.E. als durch die Spielregeln der Liebe gegebene Charakteristik in allen Gottesdienstformen. Zur Improvisation, die mehr ist als „improvisatorisches Herumprobieren“ (3.11.3; 3.11.9; 4.3.3; 4.3.4).

34 Nach Rainer Volp können, rezeptionsästhetisch gesehen, neue liturgische Formen nur im Rahmen kreativer bzw. abduktiver Inventionen generiert werden. Anlass und Spielmaterial liturgischer Abduktionen ist die Enzyklopädie aller eigenen und fremden, individuellen und kollektiven Zeichen. Liturgische Vorgaben sind also flexible Spielregeln, so etwas wie generative Grundmuster, nicht verbindliche Festlegungen (so Klie, Zeichen und Spiel 245.248f.267). Volp fordert allerdings im Anschluss an Noam Chomsky die Kenntnis von Tiefenstrukturen als Regeln für den kreativen Gebrauch liturgischer Elemente und gerät damit in die Gefahr strukturalistischer Engführung. Umberto Eco hält dem ontologischen Konzept der Tiefenstrukturen (der Frage nach dem Ursprung des Seins) die Beschränkung auf die Relation zwischen Seiendem entgegen, also etwa die Frage nach der Relation zwischen der „*intentio operis*“ und der „*intentio lectoris*“ (so Klie, a.a.O. 246.253f).

gestaltet sich die abduktiv-improvisatorische Suche nach neuen Lebensmöglichkeiten im Glauben zugleich als Suche nach dem Glauben selbst.³⁵ Die Kunst des gottesdienstlichen Spiels liegt darin, dass die Mitspielenden dank der Spielregel der Glaubensfreiheit sich selbst und alle Welterfahrung aufs Spiel setzen, indem sie darauf hoffen – dies besagt die Spielregel der Glaubensfreiheit ja ebenfalls! – dass *Gott selbst sich hier und jetzt zuerst aufs Spiel setzt, um alles Leben und allen Glauben zu erneuern*.

Das kunstvolle Spiel der Glaubensfreiheit im Gottesdienst kann auf die menschliche Spiel- und Improvisationsbereitschaft zurückgreifen, auf das „Spielen als Grundbewegung des Lebens“³⁶, als elementare Funktion des Lebens, ohne deren befreienden Impuls menschliche Kultur gar nicht denkbar wäre.³⁷ Zunächst jedoch sollen einige anthropologische Aspekte des Spiels zusammengefasst werden.

4.3.1 Das Spiel als Grundbewegung menschlichen Lebens

„Zum täglichen Brot gehört auch das Spielen. ... Spielen ist aber ein Ding, das gekonnt sein will, und insofern eine hohe und strenge Sache. ... Schönes Spielen setzt voraus: ein kindliches Wissen um die Mitte – weil um den Anfang und um das Ende – aller Dinge. ... Mozart musiziert, wissend um alles, aus einer geheimnisvollen Mitte heraus, und so kennt und wahrt er die Grenzen ... Er hält Mass. ... Da ist kein Licht, das nicht auch das Dunkel kannte, keine Freude, die nicht auch das Leid in sich schlosse, aber auch umgekehrt: kein Erschrecken, kein Zorn, keine Klage, der nicht der Friede in irgendeiner Nähe oder Ferne zur Seite träte. ... Es ist gerade die Abwesenheit aller Dämonen, gerade das Anhalten vor den Extremen, gerade die weise Konfrontierung und Mischung der Elemente, was ... die Freiheit ausmacht, in der in Mozarts Musik die echte vox humana in der ganzen Skala ihrer Möglichkeiten ungedämpft, aber auch unverbogen und

35 Die Kunst des Spielens transformiert die Codes und ermöglicht so ein Höchstmass an Information, d.h. an möglichen Wahlen bezüglich neuer Vorstellungen für die Rezipierenden (vgl. Volp, Grenzmarkierung und Grenzüberschreitung 183). Volp nennt die *Regel*, die für alles im Gottesdienst gilt, Gott (so a.a.O. 183). Abduktiv gedacht müsste jedoch „Regel“ in der Bedeutung von „Hypothese“ gebraucht werden, was bedeutet, dass sie nicht einfach „gilt“, sondern immer wieder abduktiv erschlossen werden will. Weiter spricht Volp vom *Code*, der *unbedingt* gilt, nämlich, dass wir nicht Gott sind. Dazu ist anzumerken: Erstens gibt es semiotisch gesehen weder unbedingt gültige Codes noch unbedingt gültige Regeln, und zweitens ist die Einsicht, dass wir nicht Gott sind (und damit die Anerkennung dieser Einsicht als Code) Ergebnis des zum Glauben führenden abduktiven Prozesses.

36 Vgl. Buland, Die Musik 25.

37 So Gadamer, Die Aktualität des Schönen 29.

krampflos zur Sprache kommt. ... Wer ihn recht hört, der darf sich als der Mensch, der er ist ... als der dem Tod Verfallene und als der noch und noch Lebende, die wir ja alle sind, verstanden und selber zur Freiheit berufen fühlen.“

Das Geheimnis von Mozarts Freiheit ist, dass „das Ja stärker als das immer noch vorhandene Nein zum Klingen kommt“, dass also das Spiel weitergehen darf und muss oder von vorne anfangen kann und ein „gewinnendes und schon gewonnenes Spiel“ ist.³⁸ „Spiel ist ein Lebensprinzip und von vergleichbarer Komplexität wie das Leben selbst.“ Entwicklungsforscher haben das Lebensprinzip schlechthin als *Spielprinzip* erkannt, als das „Prinzip jeglicher Evolution, Mutation und Selektion.“ Zwei Pole, „Freiheit und Gesetz“, d.h. „Zufall, Phantasie, Intuition ...“ sowie „Regel, Bindung, Formung ...“ prägen das Spiel. „Freiheit und Bindung sind gleichzeitig die entscheidenden Prinzipien jeglicher schöpferischen Gestaltung, sowohl im Leben wie in der Kunst.“³⁹

„Die Freiheit des Spiels, die für alles schöpferische Werden auch schon in der Phylogenese Vorbedingung war, ist offenbar für die Kreativität des forschenden Menschen ebenso unentbehrlich. ... Ich glaube, dass sowohl die Kunst, wie das Erkenntnisstreben des Menschen Erscheinungsformen des grossen Spieles sind, in dem nichts weiter festliegt als die Spielregeln; sie sind nur spezielle Fälle des schöpferischen Geschehens, dem wir unsere Existenz verdanken.“

„Zufall und Gesetz als Prinzipien der Evolution der Natur und des Erkenntnisstrebens der Wissenschaft“ sowie „Freiheit und Bindung als Gestaltungsprinzipien der Kunst“: Beide Arten von Prinzipien sind selbst als Spielprinzipien zu verstehen. So verbindet das Spiel Natur, Wissenschaft und Kunst.⁴⁰

Daraus folgt: „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“⁴¹ Der Mensch *existiert spielend*. Das Spiel kann mit allem in Beziehung gebracht werden, was existentiell relevant ist:

„Im Spiel umspielen wir die Fundamentalsituationen unseres Daseins, ohne durch deren Enge erdrückt oder auch nur belastet zu werden. Das Spiel ist der freundliche Lehrmeister der *conditio humana*.“⁴²

38 Barth, Wolfgang Amadeus Mozart 8.40–42.

39 Müller-Bech, Musica et homo ludens 85–87.

40 So Müller-Bech, a.a.O. 87.89, im Anschluss an Konrad Lorenz.

41 Saner, Die anthropologische Bedeutung 10, im Anschluss an Friedrich Schiller. Vgl. Müller-Bech, a.a.O. 86.91.

42 Der Mensch „ist nicht alleiniges Subjekt des Spiels, sondern indem er sich auf ein Spiel „einlassen“ kann, indem ihm im Spiel „mitgespielt“ wird, zeigt sich, dass auch

Das spezifische Humanum des Spiels liegt darin, dass der Mensch „der Spieler *par excellence*“ ist, „das Tier, das am erfindungsreichsten, am meisten und am längsten spielt“, und dass er „in dieser *Mannigfaltigkeit* spielt, nicht bloss am Anfang, sondern zeit seines Lebens.“⁴³ Im Spiel zeigt sich das „*perisson*“, der Überschusscharakter des Lebendigen: Das Spiel ist eine Bewegung ohne Zwecke und Ziele, ist Bewegung als Bewegung, Selbstbewegung als Grundcharakter des Lebendigen, Selbstdarstellung des Lebendigseins.⁴⁴

Das Spiel ist ein erster Schritt auf dem Weg zur menschlichen Kommunikation, weil im Spiel immer etwas gemeint, „etwas als etwas gemeint“ ist, d.h. mit Ernst und Hingabe etwas, z.B. die Spielbewegung selbst, dargestellt wird.⁴⁵ Dies meint, dass das Spiel immer Mitspieler oder Mitspielerinnen verlangt, die verstehen, was gemeint ist, indem sie in eigener Tätigkeit des Mitspielens ihre eigene Antwort auf das Gemeinte geben. Indem das Spiel zum *Gemeinschaftsspiel* wird, wird „die Welt lichter“ und „leichter“⁴⁶.

„Im Zusammenspiel mit anderen können wir lernen, uns einzuordnen, ohne unsere Persönlichkeit aufzugeben, denn Persönlichkeit wird ja gerade erwartet und gefordert, wir lernen auch, uns unterzuordnen, ohne in Unterwürfigkeit oder Minderwertigkeitskomplexe zu verfallen, uns gegebenenfalls auch überzuordnen, ohne uns in Machtausch und Selbstüberschätzung zu verlieren.“

Im Zusammenspiel mit anderen lernen wir, „den Mitmenschen besser zu verstehen und mit ihm zu leben. Das ist doch wohl eine Grundvoraussetzung der Demokratie.“⁴⁷

das Spiel selbst Subjekt ist: „Das Spiel spielt. ... Das Spiel ... nimmt uns gefangen ... Alle echten Spiele sind derart *Doppelspiele*, in denen wir als Spieler immer auch überspielt werden. Wir sind zugleich Subjekte von Spielhandlungen und Objekte des Spielgeschehens – und eben das gibt dem Spiel seinen umgreifenden Charakter des Ganzseins.“ „Ich spiele“ heisst immer schon: „ich lasse mich auf ein Spiel ein“ (Saner, a.a.O. 6f). Das Spiel ist demnach „ein Tun der vollen Hingabe, das den vollen Einsatz der ganzen Person“ auf sich konzentriert (De la Motte, Musik und Spiel 8).

43 Saner, a.a.O. 6.12.

44 Mit Gadamer, a.a.O. 30.

45 A.a.O. 30f.32.

46 A.a.O. 34.

47 Frauchiger, Was zum Teufel 112. Für Urs Frauchiger sind daher nicht Sinfonien die höchste Musikform, sondern Kammermusik, weil hier die Gleichwertigkeit und Individualität der Stimmen, der Einfallsreichtum des Tonsatzes und die Differenziertheit des Ausdrucks wie nirgends sonst verwirklicht werden können (a.a.O. 119f.122f).

4.3.2 Der Flow beim Spielen

Gelingt es dem Spiel, die Spielenden in ihrer Ganzheit einzubeziehen, versetzt es sie in den Zustand des *Flow*, d.h. in einen Zustand des prozesshaft-*fließenden*, intrinsisch motivierten⁴⁸, von Freude geprägten Erlebens, das die Differenzierung und ganzheitliche Entfaltung der Persönlichkeit ermöglicht. Obwohl die ausgeführte Tätigkeit im Flow sehr anstrengend sein kann, sind sich die Spielenden keiner besonderen Anstrengung bewusst, sondern empfinden ein Gefühl der Leichtigkeit. Spielen im Zustand des Flow ist eine *autotelische* Tätigkeit, also ein Tun, das sein Ziel und seinen Sinn in sich selbst trägt.⁴⁹ Damit der Zustand des Flow eintreten kann, müssen die Spielregeln das Erleben in folgenden Hinsichten stützen und strukturieren:

- Die Spielenden besitzen Wahlmöglichkeiten und können dadurch das Spielgeschehen mitbestimmen und steuern.
- Das Spielfeld ist eindeutig umrissen, und klare Spielverhältnisse ermöglichen das Fokussieren der Aufmerksamkeit auf die Ziele; Rückmeldungen auf die einzelnen Spielzüge erhöhen die Spielbeteiligung, -konzentration und -motivation; die Selbstreflexion wird zugunsten des Verschmelzens des Bewusstseins mit der Aktivität aufgegeben.
- Das Verhältnis zwischen wahrgenommenen Anforderungen der Spielanlage und persönlichen Fähigkeiten der Spielenden ist ausgeglichen. Es entsteht keine Über- oder Unterforderung, also weder Anspannung, Angst, Frustration noch langweilige Routine. Um das Eintauchen in den Flow-Zustand zu ermöglichen, braucht es eine bestimmte Grundqualifikation für ein bestimmtes Spiel: Alle Elemente der Tätigkeit müssen Schritt für Schritt erworben und automatisiert sein.
- Das Setting des Spiels enthält Anreize und Herausforderungen für die Spielenden, die Verhältnisse zu verändern.
- Es wird das Vertrauen gefördert, sich zu engagieren, etwas zu wagen.
- Die Belohnung ist intrinsisch, d.h. sie liegt im Spielgeschehen selbst, ist nicht eine Konsequenz desselben.⁵⁰

In der Freizeitindustrie herrschen Spiele vor, die wie der Alltag selbst immer mehr durchrationalisiert und damit für die Mitspielenden un-

48 So Csikszentmihalyi, Einführung 15–17.

49 So ders., a.a.O. 20; vgl. Klie, a.a.O. 68 Anm. 32.

50 So Nakamura, Optimales Erleben 329–334; vgl. Mitchell, Soziologische Implikationen 74–76 sowie Burzík, Üben im Flow 3.

beeinflussbar geworden sind. In vielen Computerspielen etwa sind die Regeln derart vereinfacht und die Spielverläufe so leicht manipulierbar, dass sie keine persönliche Herausforderung für die Spielenden mehr bieten. Die zu einem guten, kreativen Spiel gehörige Stimulation, das Gefühl von *Dringlichkeit, Bedeutsamkeit und Komplexität der Aufgabe*, das auch eine bestimmte Portion Stress mit sich bringt, fehlt hier. Das Spiel wird abstrakt, nimmt nicht teil am Lebensfluss. In sportlichen Spielen ist das Gewinnen und in der Musik die makellose Perfektion so wichtig geworden, der Stellenwert der intrinsischen Motivation entsprechend so sehr gesunken, dass das Mitmachen nur dann zählt, wenn eine extrinsische Belohnung wahrscheinlich ist, sodass den allermeisten lediglich die Zuschauerrolle bleibt.

Umso wichtiger sind Spiele, die neben ihrer *liminalen* Wirkung, also der zeitlichen und räumlichen Aussonderung und Abgrenzung gegenüber Zeit und Raum des Alltags, auch die *Differenzerfahrung* der „Unterbrechung des Lebenszusammenhangs des Notwendigen“ hervorrufen und dadurch die „Lebensnotwendigkeit des Mehr-als-Lebensnotwendigen“ zeigen (4.1.2). Es sind Spiele nötig, die auf die totale Bedrohung durch die „Realität“ aufmerksam machen; denn der *Ernst des Spiels* (5.1.1.4) besteht darin, dass es die Wirklichkeit des Lebens in szenischen Brechungen verfremdet und den *Ernst des Lebens relativiert*, indem es Grenzkonflikte zwischen Realität und Fiktion inszeniert, um mit deren Widerständigkeiten und Wahrnehmungsirritationen den Spielenden *Grenzerfahrungen* und damit Erkenntnisgewinn zu ermöglichen.⁵¹ Durch das „Als hätten wir nicht“ (1 Kor 7, 29–31) des *gottesdienstlichen Spiels* etwa kann die eben beschriebene Differenzerfahrung gemacht, kann Ewigem im Medium der Weltzeit Ausdruck verliehen und unwiederholbar Vergangenes vergegenwärtigt werden (Anamnese): *Inmitten der irreversibel vergehenden Weltzeit wird eine eschatologisch gerichtete, erfüllte Wirklichkeit eingespielt und vollzogen.*⁵²

51 So Klie, a.a.O. 113(Anm. 17).125f.

52 So ders., a.a.O. 111f. Eine Gesellschaft, die keine Möglichkeiten für diese Erfahrungen mehr institutionalisiert und daher auch die bloße Freude am Spielen nicht mehr fördert, ist nicht lebenswert und kann nicht überleben (so Mitchell, Soziologische Implikationen 71.73.74–76).

4.3.3 Improvisation als Urform menschlichen Ausdrucks

*Improvisation ist eine Form von Spiel, bei der die Spielregeln offen sind oder zeitweise ganz fehlen.*⁵³ Als „Urform jedes schöpferischen Ausdrucks“ und als „echte spontane Erfindung, Ergebnis langer Übungen bzw. Erfahrungen“ gehört sie zu den frühesten Zeugnissen der Menschheit.⁵⁴

„Improvisation ist Beziehungsgestaltung“, Gestaltung von Beziehungen zum Selbst, zum Medium und zur Mitwelt. Sie ist „Spielraum von Bindungen und Freiheiten ..., trennt Harmonisches und verbindet Unerwartetes“, und sie ist Kunst ohne Werk-Anspruch, denn sie „erscheint in fließender Vielfalt und in prozesshafter Gestalt.“⁵⁵ Improvisationsprozesse, wie sie u.a. im Bereich der Musik zu beobachten sind, lassen sich durch vier verschiedene Begriffs-Dreiecke wie folgt strukturierend beschreiben.

4.3.3.1 Chaos – Ordnung – Zufall: philosophisch-phänomenologisches Triagramm

„Die Kontakte des Menschen zur Mitwelt verlaufen oft in drei Grundmustern: einem chaotischen, einem geordneten und einem zufälligen Formen-spiel.“

Aus der Fülle und dem Überfluss der Bilder, die Phantasie und Imagination bereitstellen und die zeichenhaft den Reichtum der Schöpfung spiegeln⁵⁶, muss durch Auswahl das richtige Mass an brauchbaren Elementen zur Anwendung kommen: Aus dem Zuviel an Chaos, an Unwillkürlichem und Ungeordnetem muss ein Geordnetes, Unterscheidbares werden.⁵⁷ *Chaos* meint „strukturloses Durcheinander“,

53 So Saner, a.a.O. 7.

54 Schöpferische Kräfte ruhen auch heute „in weit mehr Menschen, als wir anzunehmen geneigt sind. Freilich erreichen diese ... nur unter besonders günstigen Umständen die Oberfläche“ (Bresgen, Die Improvisation 9.17.19.28).

55 Hegi, Übergänge 387f.

56 So Trowitzsch, Art. Phantasie 471f.

57 Bresgen, Die Improvisation 12. Formbildung will durch ständiges Üben handwerklicher wie auch geistiger Art erreicht werden. Sie beginnt im Erkennen und Verarbeiten der kleinen Bauzellen. Improvisierende müssen sich jederzeit klar sein „im Erkennen (Abmessen) der zeitlichen Dimension“ und „sich bewusst werden über den Formablauf.“ Mitten in allen Einfällen ist immer wieder die Frage zu stellen: Ist diese Tongestalt schon in sich geschlossen oder verträgt sie noch eine Steigerung, braucht sie noch einen Anhang? Wichtig ist zudem das „Sich-Erinnern an Vorgänge, ... deren Wiederaufgreifen, Verwandeln oder spielerisches Umformen“ (ebd).

„unberechenbare Schwankungen“⁵⁸, während *Ordnung* darstellbar ist durch Strukturen, wiederholbare Abläufe, stimmige Formen und Regeln oder feste Motive usw.

„Wenn eine vernünftige Ordnung und ein spielerisches Chaos ihre Balance finden, dann erscheint als etwas Drittes das einem Zufallende, der *Zufall* von Ideen, die Inspiration, die freie Kreativität bis hin zur spirituellen Eingebung, der Intuition.“⁵⁹

Solche Initialzündungen können schon durch einfache oder sogar banale Anlässe hervorgerufen werden. Schwierig ist es dagegen, das Material „in Fluss zu bringen“, indem durch den richtigen „Einstimmungsvorgang“ Hemmungen abgebaut werden. Dies lässt sich z.B. anhand von Gruppenimprovisationen beobachten.⁶⁰

„Oft ist Improvisation zunächst nur das Spiel mit einem Gedanken. Spielerisch, wie es dem ‚homo ludens‘ geziemt, wird dieser Gedanke vom Spieler fortbewegt, weiter entwickelt, umgebogen, verändert, ja, es entsteht möglicherweise ein neuer Gedanke, der den ersten ablöst oder in Frage stellt, oder aber, ihn ergänzt, sich mit ihm verbindet.“⁶¹

4.3.3.2 Archaisches – Verfügbares – Unvorhergesehenes: anthropologisch psycho-dynamisches Triagramm

Das *Archaische* findet sich im kollektiven Unbewussten, also im Vorrat an elementaren Bildern von Feuer, Wasser Luft und Erde, welche sich mit Grundgefühlen wie Angst, Lust, Trauer oder Wut verbinden. Das *Verfügbare* meint die Fähigkeit, etwas „Vorhandenes in einen Ablauf einzufügen, es anzupassen, Ergänzungen zu finden, Ordnungen zu schaffen. Es ist der Rucksack, aus dem wir das Mitgebrachte, das Erworbene, das Gelernte hervorholen und es als Fertigkeit einsetzen“,

58 Fritz Hegi knüpft an die Aktualität des Chaosgedankens an: „Die Beschwörung der Musik als Abbild einer kosmischen Ordnung und Harmonie kann heute wie folgt umformuliert werden: Die Musik in ihrer Vielfalt und Unbegrenztheit ist ein Abbild des wundervoll kosmischen Chaos“ (a.a.O. 389).

59 Hegi, a.a.O. 388–390. Ein Beispiel: Sogenannte „dissipative Strukturen“ sind Träger des chaotischen Elements, die stören, Fluktuationen, Turbulenzen in ein System bringen und es dadurch entweder stärken oder zum Kippen bringen. Daraus entstehen neue Ordnungen und Strukturen in „Selbstorganisation“. Und am Punkt des Übergangs zwischen Ungleichgewicht und kohärenter Ordnung kann es dann zum Ausdruck der schöpferischen Idee kommen (a.a.O.; vgl. Schurian, Psychologie 102–105). Dies scheint ein ähnliches Phänomen zu sein wie der Einfall des Mittelbegriffs als Voraussetzung für den Schluss auf einen Fall und eine neue Regel im abduktiven Prozess.

60 Bresgen, a.a.O. 18f.

61 A.a.O. 13f.

also vergleichbar mit dem semiotischen Begriff des Codes. Die Gefahr beim Improvisieren besteht darin, dass das Verfügbare im dauernden Wechseln und Erfinden des Spielprozesses untergeht. Dabei wäre es als dessen Stütze und Absicherung wichtig. Das *Unvorhergesehene*, das Impro-viso, ist „vergleichbar mit dem Zulassen des Zufalls und eröffnet die faszinierende Möglichkeit, in die Zukunft zu horchen.“ Das Überraschende „fällt in den Raum vor uns, sozusagen in die nicht-gedachte Zeit vor uns. Dadurch wird Improvisation zum Feld der Erfindung ...“⁶²

4.3.3.3 Kontakt – Experiment – Bewusstheit: Triagramm der Beziehungsgestaltung

Im Improvisationsprozess, etwa in einer Gruppenimprovisation, wird der *Kontakt* gegenüber alltäglichem Kontaktnehmen verdichtet durch komprimiertes gegenseitiges Erkennen ohne Floskeln und Masken. Dabei ist der improvisatorische Kontakt ein symbolischer, also offen und schwebend, spielerisch mit Nähe und Distanz umgehend, ohne dass die Mitspielenden sich zu nahe treten oder einander verletzen. Der Aspekt des *Experiments* besagt, dass „nicht vorhersehbare Zustände und Befindlichkeiten“, „unaussprechliche“ und „vorsprachliche“ Erfahrungen sowie verschiedene Gefühle, Haltungen, Spannungen ausgelöst und hörbar gemacht werden. Es werden die „innere Bewegung“, evtl. „verschüttete und verdrängte“ Bilder sowie Konsonanzen oder Dissonanzen als gleichwertige Mitteilungen der Persönlichkeit improvisiert.⁶³

„Improvisation ist vielleicht nur ein anderes Wort für Bewusstheit: Die Fähigkeit, sich wach und mit blankgeputzten Windschutzscheiben ungehindert von Moment zu Moment zu bewegen.“

Bewusstheit verdichtet den Kontakt nach innen und aussen, hält das Erkannte im Körper fest, der es dann wiederum „er-innern“ und „ver-äussern“ kann: Statt beispielsweise Musik zu machen oder eine Ritualrolle zu spielen, geht es darum, Musik oder Rolle zu sein. Improvisation „entfaltet sich um den Punkt des Gegenwärtigen herum, indem sie Ausgangsort und Weg verfügbar mit einbezieht sowie sich auf ein unvorhergesehenes Ziel zu bewegt.“ Sie verbindet also Herkunft, Weg und Ziel in sich. Wir bewegen uns „in einer Polyphonie von Bezügen. Improvisation fordert dabei die Autonomie heraus, die Autonomie, zu fühlen, zu denken und zu handeln.“ Es geht also um „Autonomie im Zusammenspiel von kontaktreichem Fühlen, bewusstem Denken und

62 Hegi, a.a.O. 390f.

63 A.a.O. 392f.

experimentellem Handeln“, um „menschliche Grundhaltungen im Austausch mit der Umwelt und der Innenwelt.“⁶⁴

4.3.3.4 Führen – Folgen – Warten: Triagramm des bewussten Beziehungsverhaltens

Diese drei Positionen verwandeln undeutliches in klares, entschiedenes und selbstverantwortliches Kontaktverhalten. „Im freien Spiel entwickeln sie Überzeugungskraft und Intensität.“

Führen bedeutet, „die Verantwortung für eine Leitidee zu übernehmen, und sie solange zu behalten, bis sie ausgeschöpft ist“, also „eine Idee durchzuführen bis zur Gestalt.“ Führen meint „Gestaltungskraft durch Kreativität“ oder „Überzeugung durch Intensität.“ Folgen meint hier die „Kunst des Lernens, der Anpassung oder einer Verstärkung von Bestehendem.“ Warten ist eine „oft vergessene Qualität.“ Es will „den richtigen Augenblick (Kairos)“ finden, und es lehrt innehalten, aushalten. Warten „erfordert Geduld, die Kultur der Pause und die Kunst der Stille.“

„Die Utopie der Improvisation besteht darin, die drei Verhaltensmuster Führen, Folgen und Warten in eine einzige Spielqualität sensibler Schweben zusammen zu führen, in der alle drei Haltungen gleichwertig und in feiner Wechselseitigkeit miteinander und ineinander greifen. ... Es entsteht eine kunstvolle, dauernd sich erneuernde Bewegungsmusik und eine reife, paritätisch-demokratische Beziehungsdynamik.“

„Die Fähigkeit zur Improvisation mit Beziehungen“, die im Zuhörenden Verstehen und gestaltenden Ergänzen besteht, „führt zur Kunst der Heilung ... Die Fähigkeit zur Improvisation mit Formen“, die in der Kunst des Hörens, des Zuhörens und Horchens liegt, „führt zur Kunst der Gestaltung, zur heilsamen Lebenskunst“ (2.6.4).⁶⁵

Beziehungsimprovisation, in der die Spielenden sich durch wechselseitiges Warten, Führen und Folgen in der Gestaltung eines Stücks Musik unterstützen, könnte auch als „musikalische Hebammenkunst“ umschrieben werden. Als solche kann sie ein Zeichen sein für das kunstvolle Spiel der Freiheit, für die Kunst, sich selbst und alle Welterfahrung aufs Spiel zu setzen. Im Bereich der heutigen christlichen „praxis pietatis“ sind dem Spiel und der Improvisation nur noch geringe Möglichkeiten überlassen, während letztere in den ersten Jahrhunderten des Christentums – v.a. bei der Musik – selbstverständlich ver-

64 Hegi, a.a.O. 395f. Die improvisatorische Autonomie, im Freiraum des gottesdienstlichen Spiels eingeübt, kann zum Gleichnis für die Autonomie der Glaubensrezeptivität werden (2.6.3).

65 Hegi, a.a.O. 397f.

treten war.⁶⁶ Improvisation sollte (wieder) „zu einer Grundhaltung werden“, gerade auch, weil sie die Beziehung zur auskomponierten Musik intensiviert und ein *tieferes Verständnis musikalischer Zusammenhänge* erschliesst.⁶⁷ Dass der spielerische und improvisatorische Umgang mit Musik ebenfalls für den Gottesdienst fruchtbar gemacht werden könnte, zeigen im Folgenden Erfahrungen der Musiktherapie.

Der spielerisch-improvisatorische Umgang mit Musik *erweitert die ästhetische Erlebnissfähigkeit*. Musik ruft eine emotionale Aktivierung von Erlebnissen hervor; sie kann z.B. positive Erinnerungen geradezu in das Unbewusste „einbrennen“. Sie kann Interessen neu beleben und so für eine Handlung motivieren. *Die durch Musikausübung erreichte, mehr und mehr differenzierte nonverbale Kommunikation stellt eine wichtige Voraussetzung für die gelingende verbale Kommunikation dar*. Erfolgreiche nonverbale Kommunikation durch Musik stärkt das Selbstwerterleben. Sie formt physisch-psychische Einstellungen und hat daher einen Einfluss auf das Allgemeinbefinden, auf Gemütsbewegungen, auf das Verhalten. Musik ermöglicht die Einordnung in gemeinsame Handlungen einer Gruppe und fördert dadurch auch das Erleben von Geborgenheit. *Musik hilft, die Ich-Gerichtetheit durch gemeinschaftsbezogene Tätigkeit zu überwinden*. Sie stellt zudem ein soziales Übungsfeld für spontanes Handeln dar.⁶⁸

66 So Bresgen, a.a.O. 22. Beispiele wären der Jubilus (auf der Endsilbe des „Alleluja“ improvisierte Gesänge; in der Alten Kirche stellte dieser Halleluja-Psalms als *improvisierte* Antwort der Gemeinde auf die Epistellesung das Hauptlied dar (so Köber, Die Elemente des Gottesdienstes 709). Alleluja und Offertorium sind heute jedoch in peinlich genauer Notation und genormter Aufführungsvorschrift festgehalten (vgl. jedoch die Aufführung des „Halleluja“ von Mauricio Kagel 5.13.2). Spätestens seit dem 15. Jahrhundert war mehrstimmige Improvisation auf der Grundlage der acht Psalmtöne v.a. in der Vesper weithin üblich, und es bildete sich der Brauch heraus, an Mittelkadenz und Finalis koloraturartige „passaggi“ anzuhängen (so Harnoncourt/Meyer/Hucke, Singen und Musizieren 187). Eigentliche Gesangs improvisation kommt nur noch in den Spirituals vor, als improvisierte Antiphonie, „Call and response“ zwischen Vorsänger und Chor), während die improvisatorische Gestaltung beim Orgelspiel mehr Möglichkeiten offenhält. „Es könnte die wechselnde Bedeutung der kirchlichen Sonn- und Festtage wieder zu echtem Anlass einer sehr variablen Orgel improvisation werden.“ Improvisationen über Kirchenlieder, zum Eingang und Schluss des Gottesdienste sowie bei der Wandlung waren seit der Renaissance weit verbreitet: Toccaten, Intonationen, Ricercare usw. galten als improvisierte, „dienende Kultmusik“, echte Meditationen mit hoher künstlerischer Aussage (so Bresgen, a.a.O. 21–23). Dass es sich lohnt, Improvisation als konstitutives Spielelement des Gottesdienstes einzusetzen, zeigt obige Charakterisierung Fritz Hegis deutlich (4.3.3.1–4.3.3.4).

67 So Lutz, L'improvisation 13.

68 Mit Josuttis, Der Weg 176f.

Weiter soll nun gezeigt werden, dass Spiel und Improvisation wesentliche Elemente des offenen Kunstzeichens mit dem Denkweg der Abduktion darstellen und daher auch das kunstvolle Spiel der Glaubensfreiheit im Gottesdienst mitprägen.

4.3.4 Spiel, Improvisation und Abduktion im offenen Kunstzeichen

Das offene Kunstzeichen mit seinem abduktiven Denkweg vereinigt folgende Wesensmerkmale des Spiels und der Improvisation in sich:

- Die ausdauernde Suche des abduktiven Denkens nach der besten Möglichkeit der Zeichen-Entschlüsselung, also nach einer Regel bzw. einer Textstrategie mitten in einer Reihe scheinbar nicht zusammenhängender Sachverhalte, findet sich in ähnlicher Art und Weise auch beim Spielen und Improvisieren wieder: Hier geht es ebenso um den Reiz ungewohnter Kombinationen von Elementen oder um die Lösung von Widersprüchen, also um das Ausprobieren und Experimentieren mit dem Ziel, neue Zusammenhänge und Beziehungen zu entdecken. Das Spiel hat einen „Überschuss in das Beliebige, ... Freigewählte.“⁶⁹ Dieser Überschuss ist die das „menschliche Dasein zutiefst bestimmende Auszeichnung“, dass der Mensch „sich in Freiheit versteht und zugleich in der Gefährdung der Freiheit weiss ...“⁷⁰ Die Freiheit ist die „Leistung des Haltens“, die im Formenspiel mitspielende gestalterische Kraft, die durch das Festhalten des Vergänglichen in einer eigenen Dauer auch das „Hinausdenken über die eigene Weile“ und damit den Überschuss über die Endlichkeit beinhaltet. Spielen heisst so gesehen „Dauer zu verleihen“⁷¹; Kunstzeichen sind „dauerhafte“ Zeichen.
- Dem kreativen Einfall des Mittelbegriffs bei der Abduktion bzw. bei der Entdeckung der Textstrategie im offenen Kunstzeichen entspricht, dass sich beim Improvisieren die zündende Idee ebenfalls am Anfang einstellt. Diese ist das „Movens“ des folgenden Spiels, „die idée fixe, die in eine Gestalt will.“⁷² Die Vernunft setzt sich in Form des zweckfreien Tuns des Spiels selbst Regeln, lässt sich einbeziehen und ihr Zweckdenken „überspielen“.⁷³ Es muss nichts Begriffliches, Sinnvolles oder Zweckhaftes sein, aber es ist immer eine

69 Gadamer, Die Aktualität des Schönen 61.

70 Ebd.

71 A.a.O. 61f.

72 A.a.O. 44.

73 A.a.O. 30.

selbst gesetzte Spielregel. Indem solche Regeln befolgt werden, stellt das Spiel diese dar und erhält durch diese Autoreflexivität (3.5.4) eine eigene Identität.⁷⁴ „Selbst das Flüchtigste und Einmaligste“ ist „in Selbigkeit gemeint“, d.h. es ist eine Art Kunstzeichen, das die Rezipierenden zu identifizieren versuchen. So ist eine Orgelimprovisation nicht einfach eine Fingerübung, sondern ein Kunstzeichen, bei dem die ästhetische Qualität beurteilt wird. Wie beim Kunstschaffen allgemein ist auch hier darauf zu achten, dass das, was geschaffen wird, immer in der gleichen Weise das meint, was es ist.⁷⁵

- Entscheidend ist bei der Improvisation, wie die selbst gesetzte Regel, die „idée fixe“, im Laufe des Prozesses verarbeitet wird, welche Veränderungen sie durchmacht, was aus ihr Neues entsteht bzw. wie sie ihre Umgebung beeinflusst und gestaltet. Die Kunst besteht dabei darin, dass der anfängliche Einfall „durch endlose irritierende Arbeitsgänge“ hindurch „frisch“ erhalten werden kann.⁷⁶ Einen ähnlichen Prozess durchläuft das abduktive Denken mit Hilfe des kreativen Einfalls des Mittelbegriffs bzw. der entdeckten Regel oder können Rezipierende an einem Kunstzeichen beim Suchen der Textstrategie erleben. Und wenn diese wirklich kreativ ist, bringt sie eine neue „frische“ Struktur in das Labyrinth der Sachverhalte bzw. in das Kunstzeichen ein. Diese sieht bei jedem neuen abduktiven Interpretationsdurchgang bzw. bei jedem Rezeptionsversuch desselben Kunstzeichens wieder anders aus.
- Zum Prozess der Interpretation gehört das probeweise Überprüfen der gefundenen Regel bei der Abduktion und der Vergleich der gefundenen Textstrategie mit den bisherigen codierten Erfahrungen beim offenen Kunstzeichen. Die abduktive Kombination oder Erweiterung des Gefundenen mit bereits bestehendem Wissen, die über Tauglichkeit oder Untauglichkeit der Lösung mitbestimmt, bzw. das Weiterführen des Materials mit eigenen individuellen Mitteln beim offenen Kunstzeichen stellt auch beim Spielen und Improvisieren ein wichtiges Element dar: Der Rückgriff auf und Vergleich mit den bisherigen Erfahrungen, also etwa bewährten Spielformen, vorgegebenen Verhaltensmustern oder Bewegungsabläufen, bildet die Grundlage und den Verstehenshorizont für das

74 Hans Georg Gadamer nennt diese Identität „hermeneutische Identität“ (ders., Die Aktualität des Schönen 32).

75 So Gadamer, a.a.O. 33.

76 So Bresgen, a.a.O. 11.14.

Entdecken, Ableiten und Erschliessen sowie das Einführen, Einordnen und Verständlich-Machen neuer Elemente.

- Damit hängt zusammen, dass sowohl Spiel und Improvisation wie auch das offene Kunstzeichen keine Trennung gegenüber einem Publikum kennen. Sie wollen eine solche gerade überwinden, indem sie das Publikum einbeziehen, die Zuhörenden nicht Beobachter bleiben, sondern Teil des Spiels werden und zum „Betroffensein als Mitspieler“ gelangen lassen.⁷⁷ Die Autoreflexivität jedes Kunstzeichens bedeutet für die Rezipierenden einerseits, dass sie dem „lector in fabula“ treu sind und seine Form nachzeichnen, seiner Bewegung folgen. Andererseits bietet das Kunstzeichen einen Spielraum, der „die Aufbauleistung des Reflexionsspiels“⁷⁸ fordert. Rezipieren heisst damit nichts anderes als das Kunstzeichen selbst weiter zu gestalten – mit Hilfe eigener Erfahrungen und Imaginationen – und damit dessen Identität einzulösen. Dies ist die Pointe der künstlerischen Erfahrung.⁷⁹
- Schliesslich steht der metaabduktive Versuch, das im Kunstzeichen Gefundene im eigenen Leben einzuüben, auf andere Lebenssituationen zu übertragen sowie seine existentielle Bedeutung zu prüfen, in der Nähe des Einübens, Wiederholens, Automatisierens und Perfektionierens von Neuem beim Spielen und Improvisieren. Betontes als bei der Abduktion oder beim Offenen Kunstzeichen wird hier jedoch immer auch bereits am Anfang, nicht erst am Schluss des Prozesses geübt: Ohne Vorübungen oder das Einüben bestimmter Fähigkeiten und Fertigkeiten als Grundlage ist weder ernsthaftes Spielen noch Improvisieren, sondern nur gerade „Spielerei“ möglich. Rezeptivität schliesst persönliche Auseinandersetzung, Engagement und Eigenverantwortung mit ein, ist also weit davon entfernt, ein passives Verhalten zu sein (6.5).

Das Beziehungsnetz, das Fritz Hegi durch die vier Begriffs-Dreiecke zur Improvisation knüpft, bietet eine zusätzliche Präzisierung des oben dargestellten Vergleichs zwischen offenem Kunstzeichen und Abduktion sowie Spiel und Improvisation:

- Die abduktive Suche nach dem Ariadnefaden von Bedeutung im Labyrinth der Zeichen, die kognitiv und zugleich intuitiv gesteuert ist, findet im zwischenmenschlichen Bereich ihr Pendant im kontaktreichen Fühlen sowie im experimentellen Handeln. Ersteres

77 Mit Gadamer, a.a.O. 31f.

78 A.a.O. 36.

79 Ebd.

eröffnet spielerische Freiheit in Sachen Nähe und Distanz, während letzteres verborgene „konsonante“ oder „dissonante“ Persönlichkeitsschichten zu Tage bringt und bearbeitet. Die gesuchte Bewusstheit und Präsenz, die den Kontakt zwischen den Improvisierenden verdichten, entsprechen dem Ziel der Abduktion, die Regel zu finden, die die Sachverhalte neu bündelt und bewusst macht bzw. dem Ziel des offenen Kunstzeichens, durch die Textstrategie neue Beziehungen zu knüpfen und so das Dargestellte in neuem Licht zu zeigen.

- Die Feststellung, dass der Zufall der Inspiration nicht nur zufällig ist, sondern dadurch erscheinen kann, dass spielerisches Chaos und vernünftige Ordnung in Balance kommen, zeigt die Verwandtschaft der Inspiration mit dem Entdecken der Textstrategie im offenen Kunstzeichen bzw. mit dem Entdecken des Mittelbegriffs und der Regel bei der Abduktion: Die zündende Idee ist zugleich Teil des Chaos, weil sie alte Beziehungen auseinander nimmt, und Teil der Ordnung, weil sie in eine Gestalt will bzw. ihre Umgebung neu strukturiert. Im zwischenmenschlichen Bereich wird die Textstrategie oder die Regel verkörpert durch die Rolle des Führens, die darin besteht, eine Idee zu einer Gestalt wachsen zu lassen, zugleich aber auch die Fähigkeit des Folgens, Hörens und Wartens benötigt, um sich zurückzunehmen und die Beiträge der Mitspielenden aufzunehmen. Dank der Dynamik, die so zwischen den Mitspielenden entsteht, wirkt die Gestalt frisch und lebendig.

Das probeweise Überprüfen der eigenen Codes im Prozess der Abduktion bei einem offenen Kunstzeichen lässt Varianten, Verfremdungen oder neue Aspekte der Textstrategie entdecken. Es findet seine Entsprechung bei Spiel und Improvisation im Rückgriff auf bereits bekannte Spielformen, Verhaltensmuster oder Bewegungsabläufe sowie im verfügbaren, bearbeitbaren Material aus dem Vorrat der (z.T. archaischen) Erfahrungen und Imaginationen seitens der Teilnehmenden. Dieser Hintergrund bildet den Boden für Zufälle und für das Erkennen von Neuem.

4.4 Der Gottesdienst als kunstvolles Zeichenspiel

Wenn der Gottesdienst als *Spielraum* der Glaubensfreiheit beschrieben werden will, benötigt er nicht nur die menschliche Spiel-, Improvisations- und Abduktionsbereitschaft bzw. -fähigkeit, sondern ebenso *Spielregeln*, die das kunstvolle Zeichenspiel als Wegweiser, als *Textstrategie*

strukturieren. Verantwortlich für die Textstrategie bei der Gestaltung von Gottesdiensten sind die *christologischen Kriterien* (4.2.1). Dabei erweisen sich v.a. *drei auf den christologischen Kriterien basierende Spielregeln* als für die Gestaltung wichtig: Die Spielregeln der relationalen Dynamik⁸⁰, der Authentizität und der Paradoxie⁸¹. Sie sollen im Folgenden beschrieben werden.

4.4.1 Die Spielregel der relationalen Dynamik

Jedes Zeichen im Gottesdienst ist geeignet, zum „*vehiculum dei*“ zu werden. Ebenso gilt aber auch, dass kein Zeichen als solches schon Garant der „*praesentia dei*“ ist.⁸²

-
- 80 Diese Spielregel für den Gottesdienst basiert auf den christologischen Kriterien Nr. 1, 2, und 4: Die historische Person Jesus tritt in Auseinandersetzung mit mir als heutiger Person; die Erfahrung mit Jesus ist die Erfahrung mit einer historischen, nicht mythologischen Person; die Erfahrung mit Christus knüpft einerseits an menschliche Erfahrung an und steht andererseits im Widerspruch zu ihr (4.2.1).
- 81 Die Spielregel der Paradoxie entspricht dem 6. und 7. christologischen Kriterium: Die Erfahrung mit Christus ist eine paradoxe Erfahrung, denn Gott erweist sich als vollmächtig in der Schwachheit; die Erfahrung mit Christus ist eine Erfahrung von hinten und unten, statt von vorne und oben (4.2.1).
- 82 Die Symbole des Gottesdienstes (etwa das Kreuzessymbol) sind semiotisch gesehen „Zeichen, deren Objektbezug konventionell festgelegt ist“ (so Fleischer, Zeichen 175, im Anschluss an Charles S. Pierce). Signifikanten haben einerseits *denotativ* festgelegte, d.h. durch ein grosses „Ausmass an kultureller und intersubjektiver Übereinstimmung“ geprägte Bedeutungen und veranlassen andererseits in den Rezipierenden die Bildung eines *konnotativen* Netzes aus Verknüpfungen mit Assoziationen, Erinnerungen, Einstellungen und Bewertungen, die individuell-biographisch und sozial bedingt sind. Die Decodierung eines Zeichens ist erst mit dessen Einbettung in ein Netz von Wissen abgeschlossen, dessen Elemente den Decodierungsvorgang ihrerseits mitkonstituieren (a.a.O. 185; vgl. 3.9). Die gottesdienstlichen Symbole müssen also durch das Zeichenspiel der abduktiven Rezeption erst auf Gott hin ausgelegt werden. Denn christliche Symbole sind keine Verbindungsbrücken zwischen Zeichenprozessen und prä- oder postsemiotischen Phänomenen, und sie haben dementsprechend kein theologisch ermächtigtes Signifikat. Symbole sind keine „Vehikel einer transzendenten Stimme“; sie deuten einen zweiten Sinn an, können aber auch wörtlich genommen werden, ohne dass die kommunikative Verbindung gefährdet ist (so Meyer-Blanck, Vom Symbol zum Zeichen 81). Für die biblischen Symbole hiesse dies, dass „keine Bedeutung der Schrift die anderen annulliert, selbst wenn sie unendlich sind“; jede Bedeutung verstärkt vielmehr diesen „immanenten Vorrat an Bedeutungen, wo alle finden, was sie nach ihren interpretativen Fähigkeiten finden können“ (a.a.O. 82). Die Interpretierenden sollten beim Erscheinen des symbolischen Modus eine Art von Unsicherheit empfinden, weil sie einen Überfluss an Signifikanten wahrnehmen. Das Symbol ist also keine bestimmte Art und Weise der Zeichenproduktion. Es ist eine *Textmodalität*, eine Art und Weise, die Aspekte eines Textes herzustellen und zu interpretieren. ... Der symbolische Modus ist damit

„Gott bleibt in der Transzendenz. ... Als der Transzendente ist Gott den Menschen entzogen. Im Gottesdienst aber geht er, wo er sichtbar wird, ein in die menschlichen Vertextungsprozesse und wird damit Gegenstand unseres Nachdenkens über Kommunikation. Es sind die Signifikantenkomplexe, die das Religiöse mitkonstituieren, es sind elementare menschliche Verrichtungen wie Waschen, Essen, Trinken, Reden, die den Alltag für das Heilige transparent werden lassen können. Das Religiöse ist konkret.“⁸³

„Das Erstellen und Entdecken von Relationen“ zwischen den Signifikanten sowie möglichen primären und sekundären Signifikaten „ist die individuelle, nicht antizipierbare Aufgabe der einzelnen Gottesdienstteilnehmer“, die diese im Wesentlichen aufgrund ihrer produktiven Imagination lösen (4.6; 5.1.1.2). Symbole werden erst dann zu Zeichen für Gott bzw. ermöglichen auf Gott verweisende Erfahrungen, wenn die Rezipierenden die Signifikanten in Relation zu ihrer Alltagserfahrung bringen können: Konkrete Alltagssituationen sind der Ort der relationalen Konstruktion von Wirklichkeit.⁸⁴ Symbole haben wie alle Zeichen „leibliche“, real wahrnehmbare Signifikanten. Das relationale Denken entdeckt also in den leiblich-realen Zeichen verborgene Relationen zwischen Gott und Welt. So wird etwa im Zeichen des Fisches die Verbindung mit der Würde Christi gesehen und einleuchtend gemacht⁸⁵ – allerdings so, dass der Fisch als reales Lebewesen selbst zum

nicht nur ein Modus der Herstellung eines Textes, sondern auch ein Modus der Interpretation jedes Textes – kraft der pragmatischen Entscheidung: „Ich will diesen Text symbolisch verstehen.“ Er ist eine Modalität des *Textgebrauchs* (a.a.O. 83f). Es geht also um die *Aneignung*, nicht um die Vermittlung von Symbolen, durch probeweises Umgehen mit ihnen ... (a.a.O. 59). Transzendente Ontologien gehören nicht in die semiotische Symboltheorie. Dieser Kritik stimmt auch die biblische Theologie zu (a.a.O. 77). Die Eigensprache der Symbole (der Signifikant) muss immer mit dem Kontext der Rezipierenden in Beziehung gebracht werden (mit Fleischer, Zeichen 178f). Engemann schreibt: Der Kommunikationsumstand ist zentral für die Interpretation von Symbolen als Zeichen, nicht etwa ihre Beschaffenheit (so ders., Semiotik und Theologie 20-22). Doch diese Aussage scheint mir missverständlich zu sein und dem Gleichgewicht der semiotischen Triade zu widersprechen: Die Treue gegenüber der Quelle darf nicht zugunsten der Pragmatik vernachlässigt werden. Gerade bei den Kunstzeichen, z. B. bei der Musik- oder der poetischen Sprache ist es offensichtlich, dass die Eigenaussage, das Signifikantenmaterial (als die verschiedenen das Zeichen konstituierenden Elemente und deren Beziehungen untereinander) ebenso wichtig für die Herstellung von Bedeutung ist wie der Kommunikationsumstand. Sonst wäre es nicht möglich, dass ein Kunstzeichen die Codes der Rezipierenden verändert.

83 Fleischer, Zeichen 188f.

84 Vgl. a.a.O. 188–190. Dies bedeutet: Auch ohne Agende hat jeder Gottesdienst einen Kasus, und indem dieser erlebt wird, kann auch die symbolische Kommunikation des Gottesdienstes aufleben (vgl. Fleischer, Einführung 117).

85 Mit Fleischer, Verständnisbedingungen 405f.

Sprechen kommt, statt mit aufgesetzten Bedeutungen (begrifflichen Denotaten) überdeckt zu werden (4.4.2).⁸⁶ Zeichen deuten heisst, eine dynamische Beziehung zwischen Gott und Welt herzustellen, also den ganzen Bereich heutiger alltagsweltlicher Erfahrungen aufzunehmen und in Auseinandersetzung mit dem fremden Bedeutungsfeld „Gott“ oder „Christus“ zu bringen, damit dieses erweitert und erneuert wird.⁸⁷ Christliche Zeichen zeichnen sich dadurch aus, dass sich durch sie „ein historischer Bezug herstellen lässt zum Exodusgeschehen bzw. zu Jesus von Nazareth, die als Zeichen „historisch bestimmbarer Befreiungsverfahren“⁸⁸ zu verstehen sind. Also: Relationale Dynamik von Zeichen entsteht dort, wo die damalige reale historische Situation Jesu mit der heutigen realen Situation der Rezipierenden in Beziehung gebracht wird. Spiel- und kunsttheoretisch gesehen fördert die Fremdheit der biblischen Schriften die Kommunikation, da sie Raum zwischen verschiedenen Erfahrungswelten eröffnet. Semiotisch gesehen brauchen die Rezipierenden diesen Spielraum, um sich etwas anzueignen; denn Bekanntes allein motiviert nicht zum Hören.⁸⁹

Es ist ein Merkmal der poetischen Dimension der Kunst und gehört zu den wesentlichen kulturellen Leistungen des offenen Kunstzeichens, dass die alltägliche Welt *zeichenhaft* darstellt bzw. neue Symbole als *Erweiterung und Neukonstitution von Zeichenbedeutungen* geschaffen werden. Ein offenes Kunstzeichen ist ein Symbolspiel, und ein Symbol ist die Wirkung eines offenen Kunstzeichens.⁹⁰ Für den Gottesdienst hiesse dies: Im Spiel der (kreativen) Abduktion, für das ein Kunstzeichen das Feld eröffnet, wird die Suche nach neuen Beziehungen zwischen Gott und Welt und damit nach neuen Bedeutungen (Signifikaten) für die Signifikanten „Gott“ und „Welt“ angeregt: Das offene Kunstzeichen lässt die Rezipierenden durch seine Textstrategie, deren strukturierende Funktion sich an der dynamischen Beziehung zwischen der realen historischen Situation Jesu und dem abduktiv entdeckten Glauben der ersten Zeugen orientiert, einen neuen Code bzw. eine neue Entschlüsselungsregel ausbilden. Dieser Code lässt sich auf die bisherigen Erfahrungen mit dem Glauben und mit der alltäglichen Welt an-

86 A.a.O. 417.

87 Vgl. Fleischer, a.a.O. 413 und ders., Zeichen 178. Die Metaphern „Gott ist mein Hirte“, „Gott ist mein Fels“ usw. sind *dynamisch*, weil die bildempfangende Hälfte eine quantitative und qualitative Erweiterung erfährt (a.a.O. 180f).

88 Klessmann, Predigt 295f.

89 Mit Klie, Zeichen und Spiel 347.

90 Vgl. Engemann, Semiotik und Theologie 21. Vgl. Volp, Ästhetik als Anfrage 288.291.

wenden⁹¹, wodurch die Ursprungssituation Jesu sowie der Glauben der ersten Zeugen heute neu erfahrbar werden.

4.4.2 Die Spielregel der Authentizität

Will ein Kunstzeichen im Gottesdienst dazu beitragen, dass die Gemeinde die Abduktion der ersten Zeugen nachvollziehen und ihren Glauben erneuern kann, spielt neben der Regel der relationalen Dynamik ebenso jene der *Authentizität* mit, die sich aus der relationalen Dynamik ergibt: Authentisch ist ein Zeichen dann, wenn es nichts anderes als sich selbst darstellen will. Und gerade so kann es dann auf etwas anderes ausserhalb seiner selbst verweisen (3.11.1). Authentizität ist vergleichbar mit der *Autoreflexivität* oder dem Eigensinn von Kunstzeichen (3.5.4). Das, was ein Kunstzeichen meint, könnte nicht genauso gut auf andere Weise ausgedrückt werden. Die Aussage ist an die *spezifische Struktur* gebunden. Diese muss bei jeder neuen Interpretation erhalten bleiben: Die Neuinterpretation einer biblischen Geschichte oder eines Gleichnisses muss in deren Erzählstruktur bleiben und „deren Bewegung mit eigenen Mitteln unter den Bedingungen der Gegenwart“ fortführen.⁹² Die Logik des Zeichens ruft nach Texttreue; sie sperrt sich gegen vorschnelle Deutungen⁹³ und begrenzt den Spielraum der Interpretation. Die Unabschliessbarkeit des Signifikationsprozesses

91 Die Erzählungen der Jüngerinnen und Jünger, Jesus sei ihnen erschienen, deuteten für die ersten Zeugen auf eine neue Hypothese bezüglich Gott, nämlich dass dieser von nun an als der zu gelten hatte, der Tote zu neuem Leben auferweckt, was wiederum den Fall ermöglichte, dass der gekreuzigte Jesus auferweckt wurde. Die Aussage, dass die Berichte von den Erscheinungen des Gekreuzigten für die ersten Zeugen Gott als Auferweckenden *symbolisiert* hätten, ist abstrakter als die Erklärung des Vorgangs durch eine abduktive Hypothesenbildung, weil nur diese die grosse Denkleistung der ersten Zeugen für den christlichen Glauben erfassen kann. Michael Meyer-Blanck stellt fest, dass der Abduktionsbegriff von Charles S. Peirce präziser und zugleich offener ist als der Symbolbegriff (so ders., Vom Symbol zum Zeichen 61). Entsprechend beinhaltet das Nachvollziehen der kreativen Abduktion der ersten Zeugen, zu der der Gottesdienst anleiten soll, mehr als das Umspielen und Meditieren eines Symbols sowie das Angebot selbstständiger, individueller Aneignung und Verarbeitung eines Elements der biblisch-christlichen Tradition, von dem Klessmann (a.a.O. 305) spricht. Auch wo Klessmann mit Josuttis schreibt: „Verkündigung ist kreatorisches Geschehen“, und das „Symbol mit seiner ihm immanenten Bedeutungsvielfalt und Offenheit nach vorne bietet sich dafür an ...“ (a.a.O. 298), fehlt m.E. die semiotische Präzisierung: Das Symbol- als Zeichenspiel des Gottesdienstes findet im *offenen Kunstzeichen als Eröffnung des Denkweges der Abduktion* ein angemessenes Deutungsmodell.

92 Mit Klessman, a.a.O. 300f.

93 So Volp, Liturgie 921.

führt angesichts des von der Höreraktivität unabhängigen Textsinns⁹⁴, der u.a. als Modell-Leser zum Ausdruck kommt, nicht zu einer beliebigen Interpretation. Die liturgische Leistung des Modell-Lesers zeigt sich darin, dass er die im Gottesdienst thematisierte „Unbestimmbarkeit des Welthorizontes“ nicht nur dynamisch bestimmbar macht, sondern ihr dank der Glaubwürdigkeit des im Zeichen entdeckten Codes auch eine glaubwürdige Struktur gibt.⁹⁵ Der Gottesdienst bedarf also der Kunst, die nicht Illustration ist, sondern authentisch sich selbst darstellt und so auch authentisches liturgisches Ausdruckshandeln ermöglicht. Erst als authentisches kann dieses die christliche Umcodierung weltlich-alltäglicher Zeichen und Handlungen leisten⁹⁶, also über sich hinausweisen, dynamisch wirken. Zugleich wird es zum Zeichen dafür, dass die Begegnung zwischen Gott und Mensch immer wieder neu geschehen kann als Entäusserung und Grenzüberschreitung (5.8).

4.4.3 Die Spielregel der Paradoxie

Zeichen, sofern sie in Treue gegenüber ihrem Eigensinn rezipiert werden, sprechen der empirischen Wirklichkeit „metaphorisch neue Lebensmöglichkeit zu.“⁹⁷ Sie haben also die „Kraft, Nichtanwesendes zu vergegenwärtigen“, d.h. *anamnetische* Kraft.⁹⁸ Die anamnetische Kraft authentischer Zeichen ermöglicht es, „das Geheimnis der Wirklichkeit auszusagen, ohne es zu fixieren oder aufzulösen.“ Und jedes dieser Zeichen steht in der *Spannung* zwischen der

„Erscheinung der Wahrheit und ihrer Verborgenheit. Das Kreuz Jesu ist das Symbol, in dem diese Spannung am schärfsten zum Ausdruck kommt: Es ist einerseits das einzig angemessene Bild Gottes und des Menschen und gleichzeitig das Bild, in dem alle religiösen Vorstellungen und Bilder von Gott und vom Menschen zerbrochen werden. ... In der Auseinandersetzung mit dieser Spannung erwächst Offenheit für die Zukunft, Offenheit für neues Leben, weil darin gegenwärtige Lebens- und Welterfahrung, auch die religiöse, in ihrer Vorläufigkeit und Begrenztheit enthüllt...“⁹⁹

und gerade so glaubwürdig dargestellt werden kann.

94 Mit Klie, a.a.O. 316.

95 Dies ist der Sinn von Ecos Vorordnung der Frage nach der Relation zwischen der „intentio operis“ und der „intentio lectoris“ vor der Frage nach der Bestimmbarkeit der Welt.

96 Mit Klie, a.a.O. 254.263.265.

97 Mit Klessmann, a.a.O. 295.

98 So Kramer, Der Symbolcharakter des Gottesdienstes (unveröffentlichtes Skript) 6.

99 Klessmann, a.a.O. 295f.

4.5 Der Gottesdienst als kunstvolles Regelspiel

4.5.1 Der Gottesdienst als Ritual

Ein Ritual ist „ein System von interaktionalen Vollzügen, durch das eine Gruppe von Menschen für sich und seine Mitglieder in einer bestimmten Situation die Identität sicher stellt“.¹⁰⁰

„Der Begriff des Rituals¹⁰¹ scheint in besonderer Weise geeignet, die verschiedenen Phänomene und Theorieelemente zu bündeln, denen sich eine

100 Josuttis, Der Gottesdienst 50. Es können drei Ebenen von Ritualen unterschieden werden: Zunächst lassen sich die *alltäglichen Rituale* beobachten, zu denen auch die Identität gewährenden Interaktionsrituale gehören. Sie verweisen „unbemerkt und unausgesprochen“ auf das, was die Gemeinsamkeit zwischen zwei Individuen ausmacht, was das einzelne Ich mit seinen sozialen Rollen integriert oder was das Alltägliche und die Welt der Nacht zusammenhält (so Bieritz, Anthropologische Grundlegung 122). Weiter sind *lebenszyklische und jahreszyklische Übergangsrituale* zu nennen, durch die das Problem der Transzendenz zur Sprache kommt, weil es um Übergänge von bekannten Alltagsbereichen in z.T. gänzlich unbekannte Bereiche geht. Die religiöse Entsprechung findet sich in den kirchlichen Kasualien (ebd.). Auf der dritten Ebene finden sich *Weltanschauungsrituale*, die die Brüchigkeit und Endlichkeit der Alltagswelt oder des menschlichen Ich bearbeiten, indem sie durch ein bestimmtes rituelles Verhalten Raum geben für den Abstand davon, sodass der Blick darauf sowie eine ganzheitliche Erfahrung damit möglich werden (a.a.O. 123). Die Besonderheit der *religiösen Rituale* gegenüber den alltäglichen lässt sich wie folgt umschreiben: „Im religiösen Ritual werden das Ziel und die Funktion jedes Rituals explizit verbalisiert. Das Ereignis von Heil bzw. das Herstellen von Ordnung, wo Chaos droht, das jeder rituelle Vollzug realisieren soll, wird im religiösen Ritual als Geschenk einer transzendenten Macht angerufen“, weil bewusst ist, dass Alltagsrituale ihr Ziel letztlich nicht zu erreichen vermögen (so Josuttis, a.a.O. 50). „Und zugleich verbindet sich mit ihm die Erwartung, es möchten Heil, Frieden, Versöhnung durch die wirklichkeitstranszendierende Macht der Gnade Gegenwart werden“ (a.a.O. 50f). Also: „Der Gottesdienst sagt explizit, was die Party soll. Wobei das Problem der Kirche darin besteht, dass die meisten Menschen im Augenblick ihre Identität lieber auf einer Party suchen.“ Im Übrigen besteht eine „innere Nähe zwischen Alltags- und Religionsritualen hinsichtlich ihrer sozialpsychologischen Leistungen für das Leben des Individuums in der Gesellschaft“ (a.a.O. 51). In der frühesten *Mutter-Kind-Beziehung* liegt die Grundlage für alle späteren Ritualphänomene sowie für die Ausbildung institutioneller Formen (Religion, Recht, Theater, Schule, Ideologie usw.). Das Urvertrauen bildet als ein Gefühl des Sich-Verlassen-Dürfens auf die Glaubwürdigkeit anderer wie auf sich selbst den Eckstein der Persönlichkeit und Identität eines Menschen. Durch die regelmässige Zuwendung der Mutter bildet sich im Kind das Vertrauen, dass die Welt in Ordnung und das eigene Leben geborgen ist. Diese bejahende Bestätigung als Gefühl gegenwärtigen Heils ist ein Grundelement, das numinose Element aller Rituale (a.a.O. 44f, im Anschluss an Erik H. Erikson).

101 Weitere Definitionen von Ritual finden sich u.a. bei Bieritz, Anthropologische Grundlegung 120 und bei Leuenberger, Wahrheit und Spiel 139.

liturgische Anthropologie gegenübersteht, die nach dem Gottesdienst unter den Bedingungen des Menschseins fragt. Die kreatürliche, die kulturelle und die personale Ebene als drei Welten, an denen der Gottesdienst teilhat, verbinden sich hier in einer Handlung, die von dem, der sie vollzieht bzw. an ihr teilhat, ein einheitliches, in sich stimmiges und sinnvolles Geschehen erlebt wird.“¹⁰²

4.5.2 Das Spiel von Form und Offenheit

Gottesdienst muss wie alles soziale Verhalten ein *Regelgefüge* sein, das den Zwang zur Eigeninitiative vermindert und Spontaneität, Innovation auf ein erträgliches Mass reduziert. Rituale leisten genau dies, machen soziales Verhalten überhaupt erst möglich dank ihrer entlastenden Wirkung. Ein Ritual bietet den Raum, in dem „emotionale Zuwendung in ausseralltäglicher Form“ ausgedrückt wird, überschwängliche Emotionen sich in einer geprägten Form fassen lassen sowie gesagt und gestaltet werden kann, was in der alltäglichen Sprache keinen Platz hat; „die Sprachlosigkeit, mit der Menschen in Situationen zu ringen haben, in denen ihnen die Sinnfrage gestellt wird, wird im Ritual überwunden – es spricht das aus, was die Zuhörer sich auszudrücken scheuen.“ Wo die Sinnfrage gestellt wird, muss auch Angst bewältigt werden, und das Ritual kann dies, indem es emotionale Stabilisierung leistet. Es ermöglicht „eindeutigere Orientierung“ und erlaubt „zugleich einen Vorgriff auf Zukunft.“¹⁰³ Wichtig im Zusammenhang mit der stabilisierenden Wirkung für das Individuum wie für ein gesellschaftlich-kulturelles System sind die „rites de passages“, Rituale, die in „kulturell definierten lebenszyklischen Schwellensituationen – Geburt, Aufnahme in den Kreis der Erwachsenen, Heirat, Tod – den Übergang von einem Status in einen anderen sowohl für den einzelnen wie für die beteiligte Gemeinschaft sozial markieren und absichern“, indem sie einen Dreischritt vollziehen: „Trennungsphase, Schwellen- bzw. Umwandlungsphase, Angliederungsphase.“¹⁰⁴

Damit das Ritual nicht absolut gesetzt wird, benötigt es das *Spiel* „als komplementäres soziales Verhalten ... , in dem frei von Zwängen aller Art die Realität der Welt neu organisiert wird“¹⁰⁵ (4.3).

102 Bieritz, a.a.O. 119.

103 Bieritz, Ansätze 730. Gefährlich ist das Ritual, wenn es zum Ersatz verantwortlichen Handelns wird und so seine die Zukunft antizipierende Kraft verliert (a.a.O. 730f).

104 Bieritz, Anthropologische Grundlegung 121.

105 Bieritz, Ansätze 731.

„Das zentrale Wesensmotiv des Spiels ist die *Ambivalenz*; d.h. das Spiel bewegt sich stets zwischen *Gebundenheit* (z.B. durch Spielregeln) und *Freiheit*.“¹⁰⁶

„Die Regelgebung ist wohl der Versuch, dem Spiel in seiner fragilen, zwischen Gelingen und Misslingen oszillierenden Eigenwelt bzw. in seinem stets gefährdeten Gleichgewicht zwischen Spannung und Entspannung, Ernst und Heiterkeit sowie Dauer und reiner Präsenz einen gewissen Halt zu geben. Sie schützt die Spielwelt vor dem Zugriff der Alltagswelt.“¹⁰⁷

Spielregeln eröffnen, indem sie begrenzen: Der Raum wird durch die Rahmung, die Zeit durch Beginn und Ende, die Amplitude von Spannung und Entspannung durch Rhythmisierung, die Interaktion durch Ordnung, das „Spielzeug“ durch die Auswahl und das Spielsujet durch Deklaration festgelegt. Durch diese eröffnende Begrenzung werden *Störungsresistenz* und *Improvisationstoleranz* des Spiels erzeugt. Wenn die Störungsresistenz zu gross und die Improvisationstoleranz zu klein ist, also Regelverletzungen oder kreative Impulse nicht integriert werden können, entsteht kein spannendes Spiel. Regeln können vorab festliegen oder prozessual eingespielt werden; in beiden Fällen besteht Offenheit für spielförderliche Modifikationen.¹⁰⁸ Regeln sind die Voraussetzung dafür, dass auch die Freiheit im Spiel Raum bekommt. Anders gesagt: Ohne Regeln gäbe es keine *Abweichungen*. Das abduktive Denken versucht, immer auf der Suche nach Neuentdeckungen, solchen Abweichungen von Regeln auf die Spur zu kommen. Es ist ein Charakteristikum des abduktiven Denkens, solche Abweichungen ernst zu nehmen, nicht nur in ihrer die Regel negierenden Funktion, sondern als solche selbst in ihrer Eigenaussage. Diese *abduktive Aufmerksamkeit für Abweichungen* (die in einer pluralen und individualisierten Welt ja fast schon die Regel sind) ermöglicht zudem einen vielfältigen Gebrauch der Regeln selbst, ohne den kein Spiel auskommt.¹⁰⁹ Sie entstammt der Freiheit, die in Regeln als Codes verarbeitete Welterfahrung zu relativieren, die ihrerseits in der Glaubensfreiheit aufgehoben

106 Stampfl, Die Bedeutung „spielerischer“ Elemente 11.

107 Saner, Die anthropologische Bedeutung 10.

108 So Klie, a.a.O. 130–132.

109 Bei der Erneuerung von Gottesdienstformen geht es also nicht darum, „aus den für massgeblich erachteten historischen Vorlagen eine verbindliche ‚Grundstruktur‘ zu deduzieren“ und die spezifischen „Ausformungsvarianten ... aus den in Geltung stehenden Liturgien und Erfahrungen mit Gottesdiensten neuer Art zu induzieren“, also eine historisch-dogmatische Deduktion mit einer empirisch-pragmatischen Induktion zu verbinden. Neue liturgische Formen können „nur im Rahmen kreativer bzw. abduktiver Inventionen generiert werden“, wobei die Enzyklopädie aller eigenen und fremden, individuellen und kollektiven Zeichen „Anlass und Spielmaterial liturgischer Abduktionen“ ist (so Klie, a.a.O 245, im Anschluss an Rainer Volp).

ist, alle Welterfahrung und Weltdeutung aufs Spiel zu setzen. Diese Freiheit ermöglicht es zudem, aus den Abweichungen abduktiv und metaabduktiv neue Regeln zu finden, solche, die lebendiger und angemessener sind als die alten. So gesehen gilt der Satz: „Jede neue Regel hat einmal als kleine Abweichung angefangen.“¹¹⁰ Dieser Tatbestand verhindert einerseits das Absolut-Setzen einer Regel, macht sie aber andererseits gerade interessant: Ihre Herkunft aus der Welt der Abweichungen umgibt sie mit einer „Aura der Unbestimmtheit“, der „Unschärfe“ – Eigenschaften, die sonst Metaphern oder andere Kunstzeichen haben.

Entsprechend gilt für das Ritual, dass Veränderung, Erneuerung und Neubessinnung nur deshalb möglich sind, weil eine Grundlage dafür da ist, indem seine anthropologischen Merkmale der Strukturierung, Wiederholung¹¹¹, Stabilisierung und Beheimatung des Einzelnen in der Gemeinschaft profiliert werden.¹¹² Durch ihre Stabilisierungsfunktion vermögen Rituale auch die „Erneuerungs- und Wandlungsfähigkeit“ sozialer Ordnung zu bewirken: „Sie führen sie nämlich – indem sie sie zeitweilig ausser Kraft setzen – auf ihren Ursprung in der überzeitlich geltenden nicht-hierarchischen Solidarität aller Gruppenmitglieder“ zurück. Rituale (gerade auch jene innerhalb des Gottesdienstes) bieten Raum zur Freiheit, indem sie „den Beteiligten einen Raum zur Distanzierung von den alltäglich erfahrenen Entfremdungen ihrer selbst aufgrund gesellschaftlicher Zwänge“ geben; sie eröffnen

110 Stoellger, Das Spiel der Hermeneutik 8. Stoellger geht es hier um eine „Theologie als Grammatik im Zeichen des Spiels“, die keine Metatheorie sein will, also keine letzte Regel unterstellt, „die im Grunde immer schon alles geregelt hätte“, sondern die sich „des irreduziblen Pluralismus der Regeln, ihres Konflikts und ihrer stets kritischen Veränderung“ bewusst ist (a.a.O. 7).

111 Das Ritual ist eine „Spielform ...“, bei der das Motiv der Wiederholbarkeit das der inventiven Freiheit dominiert“ (Klie, a.a.O. 132). Sofern das Ritual ein gutes Spiel ist, lässt die *Wiederholung* dessen Informationsgehalt und damit die Spannung beim Spielen nicht sinken, sondern steigert sie gerade. Darin gleicht das Spiel dem offenen Kunstzeichen und seinem abduktiven Denkweg, auf dem die Rezipierenden – angeregt durch „vexierende“ Signifikanten – immer neue mögliche Verstehenspfade bzw. ordnende Codes oder Spielregeln entdecken können. Entsprechend gehört die Wiederholbarkeit von Ritualen „zu den anthropologischen Bedingungen, die sich auch in allen Versuchen innovatorischer, kreativer, experimenteller liturgischer Gestaltungen durchsetzen“; denn erst auf dem Hintergrund wiederholbarer und wiedererkennbarer Abläufe gewinnen Innovationen (Code-Verletzungen) eine Bedeutung. „Ohne Wiedererkennbarkeit gäbe es kein Erinnern, aber auch keine die Gegenwart überschreitende Hoffnung: Das Ritual des Gottesdienstes macht Lebens- und Glaubenserfahrungen buchstäblich begehbar, hält lebenswichtige, rettende Erfahrungen lebendig und erlaubt so auf Zukunft gerichtetes Handeln“ (Bieritz, Anthropologische Grundlegung 121, im Anschluss an Victor Turner).

112 So Kramer, Der Gottesdienst als Ritual (unveröffentlichtes Skript) 2.

„so eine Gegenwelt, ... die Distanz, Kritik und Selbstkritik, Überholung des Alltäglichen, wenigstens im liturgischen Spiel, in der symbolischen Begehung erlaubt.“¹¹³

Weil der christliche Gottesdienst immer nur im „Wir“ der Gemeinde gefeiert werden kann, d.h. Vollzug und Handlung einer Gemeinschaft ist, braucht er die Verlässlichkeit und Wiederholbarkeit eines Ritus. Diese beiden Aspekte kommen eher durch das Einüben der Regeln für den liturgischen Mitvollzug als durch das Regelwissen über den Ablauf und die Bedeutung von liturgischen Elementen zustande.¹¹⁴ Als Begegnung mit Gott und mit anderen Menschen braucht der Gottesdienst jedoch die Offenheit für das Jetzt und Heute, für das überraschende Neue, für den Einbruch des Unerwarteten und Anderen; er braucht die Überschuss-Erfahrung des Feierns. *Das Spiel umfasst und erfasst beide Aspekte: Ritus und Feier.* Daher ist es ein dem Gottesdienst angemessenes Gestaltungselement.

4.5.3 Die Arbeit des Übens und die Leichtigkeit des Spiels

Das zum Ritual gehörige Spielelement der *Wiederholung* (5.7) ist ein Aspekt des *Übens*. Das Üben gehört als ein wesentlicher Bestandteil zum Spiel; es zeigt, dass Spielen immer auch Lernen bedeutet: Im Spiel lernen Menschen (nicht nur als Kinder) Fertigkeiten im Bereich der sinnlichen Wahrnehmung und Reaktion auf die Mitwelt, so z.B. das immer differenziertere Hören und Sehen. Elementare und komplexe Bewegungsabläufe, Körperbewusstsein, Fähigkeiten des nonverbalen oder verbalen Ausdrucks, verschiedene Denkmuster usw. werden durch spielerisches Einüben angeeignet. Zur *Sinnlichkeit* gehört es, im Labyrinth der Zeichen (mit dem Spürsinn eines Detektivs) nach Bedeutungen zu suchen bzw. neue Wege der Signifikation oder neue Spielregeln zu erproben. Sinnlichkeit meint zudem, sich in Situationen oder in Beziehungen der Mitübenden zu versetzen sowie Räume und Gegenstände zu erfahren und zu begreifen. Auf diese Weise stellt sich mit der Zeit jene Vertrautheit, Leichtigkeit und Souveränität ein, die Fertigkeiten und Fähigkeiten zu Kunst werden lassen. Dies bedeutet für den Gottesdienst: Durch spielerisches Einüben der Formen des gottesdienstlichen Rituals erwirbt die Gemeinde die Fähigkeit zum kunstvollen Spiel der Glaubensfreiheit. Umgekehrt möchte der Gottesdienst als Spielraum der Glaubensfreiheit bei den Mitspielenden einen freien,

113 So Bieritz, a.a.O. 121, im Anschluss an Turner.

114 So Klie, a.a.O. 136.

improvisatorischen Umgang mit den liturgischen Schritten, Handlungen und Elementen provozieren, indem das Regelwissen zu einem „Bündel unbewusster generativer Kompetenzen“ wird. Dies gelingt durch das Einüben der verschiedenen Ritualelemente sowie durch das Vertrautwerden mit den Spielregeln.¹¹⁵ Im spielerischen Üben steckt immer ein Stück *Selbstvergessenheit*. Im Gottesdienst bedeutet diese, angesichts des Bildes von Jesus Christus den Blick von sich weglenken zu lassen.

Durch das Üben entsteht also eine Mühelosigkeit und Selbstverständlichkeit im gemeinsamen Handeln der Liturgie, prägt die *Leichtigkeit* des Spiels den Gottesdienst. Diese wirkt entlastend, ja kann die einzelnen Mitspielenden lösen und „erlösen“¹¹⁶ und sie die Fülle und den Überfluss des Lebens erfahren lassen (4.3.3.1; 4.6; 5.2), von dem das Spiel lebt. Entlastung und „Erlösung“ geschehen insofern, als sich durch Einüben der christologischen Spielregeln zeichenhaft ein neues Verstehen der Auferweckungskreativität Gottes und ein Heilwerden des bisherigen Lebens in der Neuschöpfung eröffnen kann. Entlastung und Erlösung geschehen aber auch, indem die Fähigkeit, sich aufs Spiel zu setzen und aufeinander einzulassen, im Erleben von Gemeinschaft zum Ziel kommt: Die Mitspielenden bilden als lebendige Zeichen durch die vielfältigen Beziehungen untereinander eine sinnvolle Ganzheit und erfahren so gleichnishaft den Reichtum des Lebens als Leib Christi.¹¹⁷

4.5.4 Das Rollenspiel

Ähnlich wie bei Vereinsanlässen oder Kulturveranstaltungen werden auch im Gottesdienst Rollen übernommen: Gott erhält die Möglichkeit, „uns seine beiden grossen Spiele, seine Schöpfung und unsere Erlösung, aufzuführen und sich so vor uns und der ganzen Welt als zugewandter, liebender Vater darzustellen.“¹¹⁸ Der „Deus ludens“, der aus

115 So Klie, a.a.O. 138. Vgl. Volp, Liturgie 934. „Spielen bedeutet oft, dass Souveränität die Handlung charakterisiert. In der Überlegenheit zeigt sich das Spielerische. Die Überlegenheit gegenüber den Anforderungen, den Erwartungen kennzeichnet geradezu die spielerische Qualität. Um diese zu erreichen, ist aber oft ein Engagement erforderlich, das unerhört mühselig ist“ (Müller-Bech, *Musica et homo ludens* 84).

116 Vgl. de la Motte, *Musik und Spiel* 8.

117 Vgl. Muck, *Die Rezeption einer Dorfliturgie* 289.

118 Hahne, *Alles Leben* 41. Die Schöpfung ist ein Spiel Gottes, weil sie seinem grundlosen Wohlgefallen und seiner unergründlichen Weisheit entstammt. Das Leben in Gott als eine ziellos sich erfüllende Hin-und-Her-Bewegung der Liebe zwischen Vater, Sohn und Geist schliesst auch das menschliche Leben in der Welt mit ein und be-

freien Stücken Wahres und Gutes schafft und als Dreieiniger das geheimnisvolle Spiel von Entäusserung und Beziehung lebt, ermöglicht es der Gottesdienstgemeinde, vor der Öffentlichkeit die Freiheit der Imago und des Leibes Christi zu spielen, als Freiheit zur Entäusserung voreinander und als Freiheit, sich miteinander aufs Spiel zu setzen. Das Rollenspiel hilft den Teilnehmenden, „sich ihrer Freiheit vor Gott und damit ihrer Würde, ihres Von-Gott-Anerkannt-und-Geliebt-Seins bewusst zu werden.“ Es hilft, den Gottesdienst als Zeit und Raum zu erleben und zu begreifen, in dem es möglich wird, Abstand vom alltäglichen Leben zu gewinnen und dieses mit neuen Augen, den Augen Gottes und des Glaubens, zu betrachten.¹¹⁹ Das Rollengefüge eines Gottesdienstes kann bestehende Strukturen kritisieren und neue Strukturen ins Leben rufen¹²⁰: Indem die Rollen der Liturgie „rezeptiv-mimetisch“ sind, d.h. „eine Nachahmung Christi, Einüben und Übernehmen seiner Rolle“ leisten, „wird Liturgie immer auch zum Spielraum der Verwandlung ... Deshalb kann im Gottesdienst Katharsis, Reinigung und Erneuerung geschenkt, erlebt und erfahren werden.“¹²¹ (5.13; 6.7.4)

Die gottesdienstlichen Rollen müssen – einschliesslich Haltung, Bewegungen, Gestik, Gesichtsausdruck, Kleidung, sowie nicht-offizieller Gespräche vor, während und nach dem Gottesdienst – eingeübt werden, sofern die Mitspielenden nicht Aussenseiter bleiben wollen.¹²² Die Notwendigkeit des Übens von Rollen ist gerade bei Gottesdienstreformen zu beachten; denn

„auch ein ganz neuer Gottesdienst wird nicht jene Unmittelbarkeit und Natürlichkeit schaffen können, in der der einzelne nur sich selbst – und nicht auch seine Rolle – verwirklicht. ... Die Notwendigkeit, eine Rolle zu über-

freit dieses durch das Erlösungsspiel der Menschwerdung des Sohnes zum „Mitspiel“ mit Gott und seiner Schöpfung (so ders., Spielraum des Glaubens 29f).

119 So Hahne, *Alles Leben* 40f.

120 So Bieritz, a.a.O. 107. Bieritz nennt als Vorbild-Situation die johanneische Fusswaschung der Jünger durch Jesus anlässlich des letzten Mahls, mit der er seine Vorsitz-Rolle abgibt (Joh 13, 15). Vgl. etwa soziale Rollenspiele: Kinder spielen „Döckerlis“. Hier kann jedes Kind einmal den Doktor spielen und so durch Rollentausch die Machtfigur darstellen, bzw. die Macht ausleben. Oft wird die Rollendifferenz, die eine Machtdifferenz ist, im Spiel überspitzt dargestellt. Der Doktor als Machtfigur wird dann durch den Rollentausch „entmythologisiert“. Hinter dem Spiel steht das Bedürfnis nach Entspannung und Ausgleich sozialer Differenzen und die Suche nach einer Alternative zu bestehenden Verhältnissen (so Saner, *Die anthropologische Bedeutung* 12f). Psychologisch betrachtet sind „Spiele mit archetypischen Figuren und Rollen, mit Symbolen und archaischen Darstellungen“ ein vitales Bedürfnis des Menschen (so Buland, *Die Musik* 34).

121 Hahne, a.a.O. 41.

122 So Bieritz, *Ansätze* 728, im Anschluss an Yorick Spiegel.

nehmen und *auszuspielen*, ist aber identisch mit der Notwendigkeit, ein bestimmtes Regelwerk als verbindlich zu akzeptieren, das die verbalen und nichtverbalen Interaktionen festlegt, in denen sich die Teilnehmer einander präsentieren.“¹²³

Beim zeichenhaften (darstellenden) Handeln im Gottesdienst ist zudem *Präsenz anzustreben als gleichzeitiges Bewusstsein von der Rolle, der eigenen Person und dem Dargestellten* (dem Evangelium), das gespielt wird. Dadurch können die Spielenden teilweise im Spiel aufgehen und die eigene Existenz vergessen.

*Die gottesdienstlichen Rollen bedeuten angesichts der Forderung nach Authentizität und Lebendigkeit des Zeichenhandelns Entlastung und Befreiung. Sie sind Resonanzraum für das göttliche Handeln.*¹²⁴

4.6 Das kunstvolle Gemeinschaftsspiel der Neuschöpfung

Das Faszinierende am Spiel im Allgemeinen und daher auch am gottesdienstlichen Spiel im besonderen besteht darin, dass es dem Bedürfnis nach „Entgrenzung“, nach „Überwindung der Ich-Einsamkeit“¹²⁵ entgegen kommt und so eine Antwort auf die Sinnfrage wagt. Entgrenzung geschieht im gottesdienstlichen Spiel durch Empfangen der eschatologischen Gabe der Zukunft Gottes, die „als heilende Macht des Unbegrenzten“¹²⁶, alles neu schafft. Die neue Schöpfung, die im gottesdienstlichen Spiel dargestellt bzw. von den Spielenden „angezogen“ wird, bedeutet eine *bleibende* Entgrenzung und daher bleibende Freiheit gegenüber weltlichen Formen der Entgrenzung wie etwa der Faszination durch Idole.¹²⁷ Denn der Gottesdienst leistet eine *ganzheitliche, alle Teilnehmenden einbeziehende Anamnese* (5.4), also die imaginative Vergewärtigung und damit Wiederholung des Heilsgeschehens¹²⁸. Diese Wiederholbarkeit gehört ganz wesentlich zu jedem Spiel dazu, ist die

123 A.a.O. 729.

124 Mit Klie, a.a.O. 158.160.165.

125 Bieritz, a.a.O. 725f.

126 A.a.O. 733.

127 Die „pneumatische Faszination“ des Evangeliums besteht darin, dass dieses den Menschen durch das „Anziehen“ der neuen Schöpfung *bleibende* Entgrenzung verspricht und nicht nur momentane, wie sie etwa durch die Identifikation mit einem Idol während eines Konzertes ermöglicht wird. Das Evangelium beleuchtet also die weltlichen „Faszinosas“ kritisch und deckt ihren die Freiheit beschneidenden Hang zur Eigenmächtigkeit, Selbstherrlichkeit sowie zum Absolutheitsanspruch auf (so Bieritz, Ansätze 725f).

128 So Volp, Grenzmarkierung und Grenzüberschreitung 185f.

Voraussetzung für Neues und ermöglicht erst dauerhafte Spielgemeinschaften¹²⁹ (5.7).

Entgrenzung, Überwindung der Ich-Einsamkeit, die durch Hineinverwandeln in die Christusgestalt bzw. „Anziehen“ der neuen Schöpfung geschieht, beinhaltet auch „Selbsterweiterung“ auf der Suche nach menschlicher Gemeinschaft und nach gemeinsamem Leben. Im 5. Kapitel wird dieser Gedanke durch das Bild des *Leibes Christi* weitergeführt.

Das Spiel der Musik oder der metaphorischen Sprache, v.a. in der Form der Improvisation mit offenen Regeln, trägt Wertvolles zu einer lebendigen Gottesdienstgestaltung bei: Wie kein anderes Mittel der Darstellung sonst bewegt es die Teilnehmenden dazu, ganz da und dabei zu sein, Schritte bewusst zu vollziehen, aber auch offen zu sein für Ungewohntes und dafür, eigene Initiative zu übernehmen und gleichzeitig Rücksichtnahme zu üben (4.3.3.2; 4.3.3.4). Innerhalb des gottesdienstlichen Spielraums der Glaubensfreiheit kann solches Beziehungsspiel, indem es sich abduktiv an die christologischen Kriterien anzunähern versucht, zum Zeichen werden für die Beziehung, die Gott mit den Menschen beginnt: „In Jesus Christus begegnet Gott selbst dem Menschen in einzigartiger Weise ‚in Person‘ ..., nimmt ihn als Person in Anspruch und gewährt ihm personale Gemeinschaft“ durch „personale Ganzhingabe.“¹³⁰ Gott und Mensch kommen „im Medium des Wortes“ (des Evangeliums von Jesus Christus) zusammen und sind beisammen.¹³¹

„Die personale Beziehung von Gott und Mensch, Christus und glaubender Gemeinde, die sich im Miteinander von Wort und Antwort des gottesdienstlichen Dialogs ausdrückt und ereignet, ist schlechterdings durch nichts zu überholen oder zu ersetzen ...“¹³²

*Sie ist Vorahnung der Erfüllung und Vollendung und daher der Grund jener Freude, die den Gottesdienst auszeichnet und ihn ebenso unverwechselbar wie unersetzlich macht.*¹³³

129 So Hahne, Spielraum des Glaubens 27, im Anschluss an Johan H. Huizinga. Hahne weist darauf hin, dass „eine theologisch richtig verstandene Gottesdienstfeier auch alle genannten formalen Kennzeichen des Spiels“ enthält: Sie bedeutet freies Handeln, eine Unterbrechung des Alltags, ein Eintreten in einen eigenen, gesonderten Feierraum und in eine ausgesparte Zeit, ist also räumlich und zeitlich begrenzt, weil sie, vermischt mit dem Alltag, nicht mehr sie selbst ist. Zudem hat jeder Gottesdienst seine eigenen Regeln und ist wiederholbar, d.h. er stiftet dauerhafte Gemeinschaft (a.a.O. 27f).

130 Bieritz, Anthropologische Grundlegung 112f.

131 So Bieritz, a.a.O. 113, im Anschluss an Gerhard Ebeling.

132 A.a.O. 114.

133 Vgl. Schmidt-Lauber, Die Zukunft des Gottesdienstes 17.

In der Begegnung mit Jesus Christus können sich die einzelnen Spielenden wie auch die Spielgemeinschaft als *neue Schöpfung* erkennen:

„(Die) Fähigkeit zur *Imagination* ... stellt sich ... dar ... als ein Heraustreten aus der linearen Realität in Möglichkeitsfelder, als Einladung in einen spezifischen Raum geistiger und sinnlicher Freiheit – unter Verabschiedung der Härte des Notwendigkeitsbewusstseins. ... Die Begabung mit Phantasie erweist den Menschen als ein *Wesen der Fülle und des Überflusses*. Er kommt sich selbst in seinen Bildern entgegen – nicht sich aus Ungenügen transzendierend, sondern als wesentlicher Überstieg, ... Phantasie, ... spiegelt den *Reichtum der Schöpfung* ...“¹³⁴

Aufgrund der massgeblichen „Konstitution der Vernunft durch die Einbildungskraft“ sowie der anthropologischen „Priorität der Phantasie vor dem menschlichen Willen“¹³⁵ hat der Gottesdienst die Möglichkeit, an der „Umkehr der Phantasie“ zu arbeiten und damit an der „Belebung und Stärkung der erfinderischen Kraft der Liebe.“ Dies bedeutet die „Heilung der Einbildungskraft als Neubildung des inneren Gesichtsfeldes des Menschen“ sowie „die Ermöglichung neuer Intelligenz des Sehens“ und Hörens angesichts des Bildes des aufgeweckten Gekreuzigten: Indem dieses Bild einleuchtet, wird es zur Quelle von „Lichtung und Inspiration“¹³⁶, zur Quelle von Imagination und damit zur Quelle der Fähigkeit, abduktiv vielfältige Relationen zwischen Gott und Welt zu entdecken und den Reichtum der Schöpfung Gottes in der Welt wahrzunehmen.¹³⁷ Dies bedeutet, die Neue Schöpfung anzuziehen.

Das *Gemeinschaftsspiel* des Gottesdienstes lebt davon, dass das Evangelium als Wortgeschehen (z.B. in Form des Gleichnisses von den beiden verlorenen Söhnen) sich abduktiv und metaabduktiv verstehende Zuhörerinnen und Zuhörer sowie Sprecher und Sprecherinnen

134 Trowitzsch, Art. Phantasie 469f.

135 Die Hypnoseforschung bestätigt, dass die Imagination das Bewusstsein stärker prägt als der Wille oder körperliche Gegebenheiten, dass vielmehr umgekehrt Imagination die Körperwahrnehmung beeinflusst (3.2.4; 5.9).

136 Trowitzsch, a.a.O. 471.

137 Solche Relationen lassen sich etwa in Liedern von Jacques Brel, Reinhard Mey, Bonny Tyler, Marie-Paule Belle entdecken, deren Texte die christologische Frage mitten in das im Lied beschriebene Stück Leben hinein stellen und dort (manchmal noch verborgen) zur Wirkung bringen wollen (so Bühler, Nachschrift Christologie-Vorlesung). Und auch die poetische Sprache bringt Welt- und Gotteserfahrung in schöpferische, produktive Auseinandersetzung, wirkt wie ein „Sesam, öffne dich“ für die Wahrnehmung (so Domin, Wozu Lyrik heute 26.30; vgl. Cornehl, Lieder – Lyrik – Liturgien 299f).

schaffen will.¹³⁸ Es sucht in der Vielfalt der Gaben aus der Gemeinde jene, die als Zeichen, als Gleichnis für den Reichtum der Neuschöpfung dienen können und eröffnet so Freiräume für vielfältige Dialoge und vielfältige Formen des „darstellenden Handelns.“¹³⁹

Der Gottesdienst zeichnet sich durch eine Ästhetik des Zusammenwirkens aller Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus, indem er deren Gaben als Zeichen des befreienden Glaubens an Jesus Christus zur Darstellung bringen möchte.¹⁴⁰ Er kann als Gemeinschaftsspiel der Neuschöpfung aufgefasst werden.

4.7 Die Einladung zum gottesdienstlichen Fest: eine Herausforderung

Die Freiheit des Gottesdienstes ist die Freiheit zum Nachvollzug der kreativen Abduktion der ersten Zeugen, die die Gemeinschaft der Wahrnehmenden zur Gemeinschaft derer macht, die in der Wahrnehmung der Auferweckungskreativität Gottes ihr Anderes, Fremdes, ihr Gegenüber, ihre neue Identität suchen und diese im Neuvollzug der kreativen Abduktion der ersten Zeugen auch gewinnen können. Zu dieser Freiheit gehört die immer neue *metaabduktive* Auseinandersetzung mit anderen Formen der Identitätssuche.¹⁴¹ Die abduktiv und metaabduktiv gestiftete Gemeinschaft macht den Gottesdienst zum *Fest*; und dieser Festcharakter unterscheidet ihn von anderen Kunstzeichen: *Das Fest ist der Raum, der den Freiheits-, Hingabe- und Begegnungscharakter des Spiels in der selbstvergessenen ekstatischen Erfahrung verei-*

138 So macht auch jedes Spiel die Mitspielenden zu Objekten, lässt sie aber zugleich auch Subjekte sein. Die Gemeinde als Leib Christi wird durch Christus zum Gottesdienst gerufen, sodass nicht nur der Pfarrer oder die Pfarrerin aktiv sein sollen, sondern die Gemeinde selbst zur Antwort gerufen ist (so Schmidt-Lauber, *Die Zukunft des Gottesdienstes* 17).

139 So Volp, *Grenzmarkierung und Grenzüberschreitung* 181f. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher hat den Zusammenhang zwischen Kunst und Darstellung so ausgedrückt, dass alle Kunst in der Darstellung ihr Wesen hat, und alles, was nichts anderes sein will als Darstellung, Kunst ist (so Jüngel, *Der Gottesdienst* 270).

140 Vgl. ebd., im Anschluss an Schleiermacher.

141 Die gottesdienstliche Spielregel der Meta-Abduktion besagt: Die Entdeckung der Wahrheit der Liebe Gottes, die in der Auferweckung des Gekreuzigten evident wurde und wird, ist erst sinnvoll, wenn sie nicht nur für die Entdeckenden selbst, sondern durch diese auch *für andere* nachvollziehbar dargestellt wird. Erst wenn das im Gottesdienst Entdeckte mit dem Alltag und dem Zusammenleben mit anderen in Auseinandersetzung gebracht wird, lebt es weiter.

nigt.¹⁴² Als Fest der Freiheit ist der Gottesdienst geprägt von der *Kunst der Wahrnehmung und Darstellung des Miteinander* als „Darstellung der Gemeinsamkeit selbst in ihrer vollendeten Form.“¹⁴³ Das Miteinander der gottesdienstlichen Gemeinschaft kennt keine Trennung in Ausübende, welche das Spiel vorspielen und Konsumierende, welche dem Spiel zuschauen, sondern es macht alle zu *authentischen Zeichen, die das Wort lebendig sein lassen*.¹⁴⁴ So setzt es Fülle, Freiheit, Formung des Daseins und damit Sinnstiftung gegen Entfremdung und Vereinzelung.¹⁴⁵ In einer Zeit der fortschreitenden Individualisierung, in der der Grund für ein Miteinander nicht mehr klar ist, stellt der Gottesdienst als Einladung zur Gemeinschaft eine grosse Herausforderung dar.¹⁴⁶

Als Fest ist der Gottesdienst ein kunstvolles „Gesamtsyntagma“¹⁴⁷: Aus der vielfältigen Beteiligung aller ergibt sich die Chance, die verschiedenen Gottesdienstsprachen (Wort-, Bild-, Musiksprache) sowie Gesten, Handlungen und die räumlichen Gestaltungselemente aus der Erstarrung zu Klischées, zu blosser Repräsentation oder gar zu ewigen Symbolen für das Heilige zu befreien. *Die Vielfalt der Gaben ist die Quelle vielfältiger neuer Zeichen*. Jede Epoche benötigt einen neuen Vorrat an weltlich-endlichen Zeichen, um dem unendlich-lebendigen Gehalt der

142 Das Spiel ist durch seinen Hingabecharakter ekstatisch (so Saner, Die anthropologische Bedeutung 7). Im Spiel sind die Spielenden ganz da, umgeben von der Ewigkeit des Jetzt, ohne den Blick auf die Zukunft, der für die Lebenssorge typisch ist. Das Spiel ist also „eine Sphäre der Selbstvergessenheit und Selbstpreisgabe, in der der Mensch gleichsam mühelos, ‚leichtsinnig‘ und leichtfüssig er selber wird.“ Das Spiel wird dadurch Selbstzweck; es hat seine eigene Zeit und seinen eigenen Ort, und damit einen fiktiven Rahmen, obgleich es selbst nicht fiktiv ist, sondern intensive Wirklichkeit (a.a.O. 9; vgl. Gadamer, Die Aktualität des Schönen 52.66).

143 Gadamer, a.a.O. 52.

144 Im Gottesdienst gilt auch die Spielregel der *Risikobereitschaft*, die in der Kunst meint, Codes zu selektionieren und neu auszubilden. „Das treffende Wort als Ereignis ist eine Kunst“ und bricht die Statik des kirchlichen Rituals dynamisch auf (so Volp, Ästhetik als Anfrage 277.291).

145 So Volp, Beten mit offenen Augen 282. Für Volp ist das Fest „gegenüber den segmentierten Alltagsbeziehungen zunehmend als wirklichkeitskonstituierendes Gesamtkunstwerk“ anzusehen und stellt deshalb seiner Meinung nach eine zentrale Kategorie der Kulturpolitik dar (a.a.O.; vgl. ders., Ästhetik als Anfrage 290).

146 So Bieritz, Anthropologische Grundlegung 109.

147 Der Begriff „Gesamtsyntagma“ ersetzt hier denjenigen des „Gesamtkunstwerkes“, so wie „Kunstzeichen“ „Kunstwerk“ ersetzt. Als Gestaltungshilfen eines gottesdienstlichen Gesamtsyntagmas können „weltliche“ Beispiele als Vergleichsmöglichkeiten dienen, umso mehr, als die Verbindung von Wort, Musik und Szene in der zeitgenössischen Kunstproduktion immer wieder im Gespräch und in der Form der Musicals zudem sehr populär ist (vgl. Volp, Ästhetik als Anfrage 287.290).

biblischen Texte auf die Spur zu kommen.¹⁴⁸ Statt die immer gleichen Zeichen bzw. Symbole zu perennieren, wäre die „Verständigung und Selbstverständigung von symbolisierenden Subjekten“ in den Mittelpunkt zu stellen, und statt des andächtigen Staunens über den verborgenen Reichtum von Zeichen und ihren Bedeutungen (3.11.4) wäre das *Staunen über den sichtbaren und hörbaren Reichtum von Codierungen und Konnotationen in der Kommunikation* zu lernen.¹⁴⁹

4.8 Die Regeln im Spielraum der Glaubensfreiheit (Zusammenfassung und Überleitung)

Das Evangelium macht sich selbst und die Welt zu einem offenen Kunstzeichen, dessen abduktiver Denkweg ein Zeichen für die vielfältigen Beziehungen ist, die das Evangelium mit der Welt eingeht: Die Dynamik der innertrinitarischen Beziehungen, die sich in der christologisch qualifizierten Beziehung Gottes zur Welt auswirkt, ermöglicht es dank der Spielregel der *relationalen Dynamik* (4.4.1) auch den kleinsten im Gottesdienst verwendeten Zeichen, zum „vehiculum evangelii“ zu werden. Die Spielregel der *Authentizität* (4.4.2) sorgt andererseits dafür, dass ein Zeichen das Evangelium umso glaubwürdiger darzustellen vermag, je authentischer es sich – als autoreflexives – selbst zeigt und nichts anderes sein will, als nur es selbst. Weiter zeigt die Spielregel der *Paradoxie* (4.4.3), dass Jesus Christus als das Paradox des „vere Deus – vere homo“ für den Auf- und Ausbruch des Lebens mitten aus menschlichen Todesverhältnissen heraus entsteht.

Im kunstvollen Spielraum der Freiheit, den der Gottesdienst darstellt, kann die Gemeinde gemäss der Rezeptivität als Spielregel der Glaubensfreiheit sich selbst und alle Welterfahrung aufs Spiel setzen und damit das Spiel der Kunst beginnen, das in der Freiheit besteht, sich selbst an die Welterfahrung der Kunst zu entäussern (4.1). Dies impliziert die *Verlangsamung der Wahrnehmung* (2.4.1), den *Flusscharak-*

148 Vgl. Volp, Grenzmarkierung und Grenzüberschreitung 181–183.186. Vgl. Kerner, Die Erneuerung des Gottesdienstes 972f.981. Wenn die Zeichen erstarren, verkümmert der Gottesdienst zum magischen Mittel, sich der „praesentia Dei“ zu vergewissern. Gefährdet sind besonders auch Musikzeichen, etwa Gregorianik, Choräle, Barockstil, Orgel und Bläserchöre, die oft als festgelegte Symbole (stehende Begriffe) für Göttliches gehört werden (vgl. Müller, Evangelischer Gottesdienst 50; zum ganzen Abschnitt vgl. Fleischer, Zeichen 184–190).

149 So Meyer-Blanck, Vom Symbol zum Zeichen 125. Michael Meyer-Blancks hier im Zusammenhang mit der Symboldidaktik gemachte Aussage gilt m.E. ebenso für den Gottesdienst.

ter der Tuns (4.3.2), bewusste *Sinnlichkeit*, wiederholendes *Üben*, den *Ernst* und die *Leichtigkeit* des Spiels (4.5.3), sowie aktive *Rollenübernahme* (4.5.4). Weiter können die Mitspielenden Regeln als offen betrachten und abduktiv-improvisatorisch nach Abweichungen bzw. neuen Regeln suchen, die dann metaabduktiv zu bewähren sind.

Als *festliches Miteinander* dynamischer, authentischer und paradoxer Zeichen, das von der *Sinnlichkeit* und *Selbstvergessenheit* des Spiels (4.3.1; 4.3.2), vom *gemeinsamen Improvisieren* (4.3.3) und vom *Gleichgewicht zwischen Form und Offenheit* (4.5.2) lebt, ist der Gottesdienst der angemessene Entfaltungsraum für das Bild des auferweckten Gekreuzigten und erschliesst dieses als „Quelle neuen Lebens.“¹⁵⁰

„ein grab greift / tiefer / als die gräber / gruben – denn ungeheuer / ist der vorsprung tod – am tiefsten / greift / das grab das selbst / den tod begrub – denn ungeheuer / ist der vorsprung leben“¹⁵¹

Das Gedicht „das leere grab“ von Kurt Marti eröffnet den Spielraum der Glaubensfreiheit. Von ihm lebt auch der Gottesdienst, denn Gott stellt seine Auferweckungskreativität in den Dienst der hier versammelten Menschen und eröffnet ihnen den Reichtum und Sinnüberschuss ihrer gemeinsamen Imaginations- und Abduktionsfähigkeit (4.6; 4.7).

Diese die gottesdienstliche Gemeinschaft als festliches Miteinander stiftende und gestaltende Fähigkeit zur gemeinsamen Imagination, Abduktion und Metaabduktion, die auf der Rezeptivität als Spielregel der Glaubensfreiheit gründet und die im 3. Kapitel beschriebene menschliche Hör- und Wahrnehmungsfähigkeit einschliesst, wird im 5. Kapitel als *leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität* näher beschrieben. Diese findet in der „Incantation“ ein *Spielfeld*, in dem sie Gestalt annehmen und eingeübt werden kann (Kap. 5 und 6).

150 Müller, Evangelischer Gottesdienst 57.

151 Marti, Namenszug mit Mond 49.

5. Die Incantation als Spielfeld gottesdienstlichen Hörens

5.1 Gottesdienstliche Gemeinschaft

5.1.1 Die Bilder vom Leib und von der Himmelfahrt Christi

Wenn der Gottesdienst als Spielraum der Freiheit zum Nachvollzug der kreativen Abduktion der ersten Zeugen das Fest der Neuschöpfung eröffnet (4.6; 4.7), heisst dies, dass er *körperhafte, gemeinschaftliche Präsenz sowie eigene Beteiligung der Mitfeiernden* und damit eine *spezifische Intensität im Erleben und Gestalten* schafft. Präsenz, Beteiligung und Intensität im Erleben und Gestalten werden im weiteren durch die Hypothese der *leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität* beschrieben.

Wie der Gottesdienst leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität ermöglicht, kann anhand von zwei Bildern veranschaulicht werden, die die Wirkung der Auferweckungskreativität zum Ausdruck bringen und damit die Spielregel der Glaubensfreiheit (4.1.1), die christologischen Kriterien (4.2.1) sowie die davon abgeleiteten Spielregeln (4.4.1–4.4.3) in Szene setzen:

Einerseits eröffnet das Bild des *Leibes Christi* den Raum für die Körperlichkeit und Gemeinschaft der Feiernden, und andererseits drückt das Bild der *Himmelfahrt Christi* die Offenheit für das Unbestimmte, Unentdeckte sowie das Dunkel-Ungesicherte neuer Möglichkeiten aus.¹

5.1.1.1 Leiblichkeit als Sinnhorizont der kreativen Abduktion

Der Leib Christi ist ein Bild, das einen immer neu zu gehenden Weg weist für das theologische Nachdenken über die Auferstehungsleiblichkeit Jesu Christi² und damit über die Auferweckungskreativität, die die ersten Zeugen durch die kreative Abduktion entdeckten.

„Überall und an jedem Punkt des Lebens ist der Übergang zu Gott dann nicht nur möglich, sondern wir stehen nur in und durch Gott ... in Beziehung zu anderem und uns selbst, ohne dabei mit Gott oder in Gott miteinander identisch zu werden: Eschatologische Leiblichkeit ist Leben in Gott

1 Vgl. Erne, Spielräume 3 und Zillesen, Hörproben 37.

2 So Dalferth, Volles Grab 408.

als ... eine Existenz, die sich in diesem Leben unter den Bedingungen des Kontrasts von Glaube und Unglaube in der Teilnahme am Leben der Kirche als dem Leib Christi vollzieht. ... Leiblichkeit ist – auch in ihren deformierten Formen noch als solche erkennbare – Bezogenheit auf andere(s) im Modus der Liebe, die die Andersheit und das Geheimnis des anderen achtet und so auch die Eigenart des eigenen Seins gegenüber dem anderen wahrt. Dies auch eschatologisch zu betonen ist wichtig, weil es beides verhindert: undifferenzierte Vermischung und Verschmelzung wie auch wechselseitig isolierte Beziehungslosigkeit. Gottes Leben ist sein *Mit-anderen-Sein im Modus der Liebe*. Die Art dieses Mitseins ist damit durch Gottes Wesen bestimmt als das *Für-andere-Dasein-der-Liebe*, die das beste dessen sucht, was sie liebt, und deshalb jedem einzelnen Geschöpf auf die Weise nahe kommt, wie es zu dessen Bestem ist. Genau an diesem göttlichen Leben der Liebe nehmen wir teil, wenn wir uns von dieser Liebe bestimmen und in ihr Wirken hineinziehen lassen. Wo das geschieht, bildet sich *der eschatologische Leib Christi* ... Der Leib Christi bildet sich, indem Menschen Gottes Liebe für andere deutlich machen und helfen, ihr einen Weg zu ihnen zu bahnen, der zur Aufhebung der Differenz von Glaube und Unglaube und zur Einbeziehung aller in das ewige Leben Gottes führt.“³

Der in der Auferweckungskreativität begründete und durch die Spielregel des Glaubens sowie die christologischen Kriterien strukturierte Lebensraum des Leibes Christi bildet den Sinnhorizont für den Spielraum der gottesdienstlichen Freiheit und damit für den Nachvollzug der kreativen Abduktion der ersten Zeugen. Dieser leitet zur Selbstentäußerung an das Andere, auch Widerständige etwa neuerer autonomer Kunst sowie zur metaabduktiven Auseinandersetzung unter den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Gottesdienstes an. Deren abduktive Tätigkeit ist also eine *leibbezogene*.

5.1.1.2 Abduktive Imagination als Wirkung der Himmelfahrt

Das Bild der Himmelfahrt wahrt den *Geheimnischarakter des Leib-Bildes*: Die Liebe sieht den anderen nicht nur als real-körperliches Gleichnis für Gott, sondern auch als unhintergehbare Geheimnis, so wie Gott trotz aller Offenbarung Geheimnis bleibt. Die kreative Abduktion der ersten Zeugen hat entdeckt, dass Gott sich durch sein Auferweckungshandeln an Jesus Christus ein für alle Male als *Liebe* bestimmt hat, die allen und allem die bestmögliche Verwirklichung ihrer und seiner (von Gott zugespielten) Möglichkeiten gibt.⁴ *Aber diese abduktive Einsicht der ersten Zeugen wird bei jeder neuen Glaubenserfahrung neu verifiziert: Glau-*

3 A.a.O 408f.

4 So Dalferth, a.a.O. 406.

benseinsichten haben abduktive Struktur. Die Bestimmtheit, die sich aus der selbst auferlegten Bestimmung Gottes ergibt, ist also in jedem neuen Gebrauchskontext neu zu gestalten, zu variieren, zu abduzieren: Es muss in jeder Zeit, in jedem Lebenskontext, immer neu formuliert werden, was Gott durch seine Liebe hier und jetzt unableitbar Neues wirkt (2.5.1). Das Bild der Himmelfahrt Christi ist daher ein durch *verschlossene Evidenz und evidente Verschlossenheit* geprägtes Bild (5.2). Es könnte als Zeichen dienen für das „Wieder-Unbestimmt-Werden der Bestimmtheit“, besser: für die *eschatologische Bestimmtheit*⁵

„des Heils in Christus, das einen Spielraum der Variationen eröffnet, in dem erst das in Christus extra nos konstituierte Heil im heiligen Geist in nobis wirken kann. ... Der heilige Geist als Spielbewegung setzt die Bestimmtheit des Heils aufs Spiel, damit sein nie auszuschöpfender Sinnüberschuss immer neu entdeckt werden kann.“

Für jene, die einen Gottesdienst gestalten, heisst das: Sie dürfen es wagen, „alles aufs Spiel zu setzen, um das Gegebene als das Eigene sagen zu können.“⁶

Musik entspricht dem Bild der Himmelfahrt insofern besonders gut, als sie ein Zeichen ist, das auf Gott hindeutet, ohne ihn auszudeuten.⁷ Dadurch wird der Gottesdienst zu einem Spielraum mit *Leerstellen*⁸, der alle Beteiligten dazu einlädt, sich nicht nur (akkomodativ) an das vorgegebene Neue des verkündigten Evangeliums anzupassen, sondern es sich auch (assimilativ) anzueignen, d.h. es im Horizont der persönlichen Möglichkeiten neu und anders, unwiederholbar und nicht verallgemeinerbar, eben als Eigenes, zu sehen⁹ (3.7.2). Dieses je Eigene erscheint im Wahrnehmungsprozess der (untercodierten oder kreativen) Abduktion als neuer Einzelfall aufgrund der Neuentdeckung der hypothetischen Regel der kreativen Abduktion der ersten Zeugen (4.1): als *individuell nachvollzogene und erlebte Gestalt der Auferweckungskreativität Gottes*.

Dieser Prozess könnte auch als „abduktive Imagination“¹⁰ bzw. als *abduktiv-imaginative Rezeptivität* bezeichnet werden. In seinem Verlauf

5 Da der Ausdruck des „Wieder-Unbestimmt-Werdens des Heils“ m.E. angesichts der selbst auferlegten Bestimmung Gottes als Liebe missverständlich wirkt, soll hier von „eschatologischer Bestimmtheit“ des Heils gesprochen werden.

6 Erne, Spielräume 5f.

7 Vgl. Kunz, Gottesdienst 378f.

8 Wie die „slots“ bei Hermelink/Müske (2.5.2) sind mit „Leerstellen“ allgemeine Elemente gemeint, die individuell gefüllt werden wollen.

9 Mit Erne, a.a.O. 4.

10 Dieser Begriff scheint geeignet, um auszudrücken, dass im Prozess des abduktiven Denkens neben der rationalen Seite auch *Bilder des Unbewussten* eine Rolle spielen,

werden die Inhalte des Evangeliums nicht nur rein kognitiv verarbeitet, sondern mit den individuellen Bewusstseinsinhalten der Rezipierenden sowie den Bildern des Unbewussten in Auseinandersetzung gebracht, um den Lebensstrom der Auferstehungsbotschaft in die Tiefe wirken zu lassen und die eigenen, inneren Bilder der Rezipierenden in lebendige, lebensförderliche Bilder zu verwandeln (3.2.4; 4.6).¹¹

Die Musikwahrnehmung trägt insofern zu diesem Prozess bei, als sie rezeptive und zugleich produktive Akte der Einbildung und damit einen sinnbildenden Umgang mit inneren Bildern freisetzt – sofern der musikalische Freiraum nicht durch Verabsolutierung eines Parameters (etwa des Klangs oder des Rhythmus) eingeschränkt wird.¹²

Wenn immer mehr Gottesdienstteilnehmer und -teilnehmerinnen die (eschatologisch bestimmte) kreative Abduktion der ersten Zeugen als eigene abduktive Imagination nachvollziehen, wenn also Gottes Auferweckungshandeln „in seinen Auswirkungen auf das Ganze der Wirklichkeit durchdacht“, d.h. heutige Erfahrung im Licht der kreativen Abduktion der ersten Zeugen gedeutet und zu dieser ins Verhältnis gesetzt wird, bis sie zum „habituellen sozialen Reflex“ avanciert (2.2), findet eine *Metaabduktion* statt.¹³

5.1.1.3 Der Gottesdienst als Spielraum der leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität

Die Selbstbestimmung und Offenbarung Gottes als Liebe konstituiert das Beziehungsnetz des Leibes Christi im Gottesdienst und ermöglicht es den einzelnen Gliedern des Leibes, sich selbst und die anderen im

wie Beispiele von wissenschaftlichen Neuerfindungen dank Träumen sowie die seit alters im Kult mittels Trancetechniken erzielten Problemlösungen zeigen. Trancetechniken haben im Zuge des Aufkommens der Hypnosetherapie in der Medizin an Bedeutung gewonnen und könnten auch für den christlichen Gottesdienst von Bedeutung sein (3.2.4; 5.9).

11 Vgl. Gutmann, Grenzgänge 94. Im Zusammenhang mit Musikwahrnehmung meint *Imagination*, dass der Hörer und die Hörerin Musik anhand von Bildern und Träumen zu persönlichen Themen (imaginativ-egozentrisches Hören) erleben oder auch anhand von Bildern, die weder mit ihnen noch mit der Musik zu tun haben (imaginativ-allozentrisches Hören), aber doch von der Musik hervorgerufen werden (so Frauchiger, Was zum Teufel 31, im Anschluss an Henri Delacroix). Allerdings wirken die individuellen Bewusstseinsinhalte und Bilder des Unbewussten bei der am Prozess der Abduktion beteiligten *Intuition und Imagination* mit, können also im Ausdruck „abduktiv“ als bereits inbegriffen betrachtet werden; der Zusatz „imaginativ“ wäre daher nicht unbedingt nötig, soll aber der Vollständigkeit und Leserlichkeit halber dazugesetzt werden.

12 Vgl. Kunz, a.a.O. 377.379.

13 So Dalferth, a.a.O. 398.

Modus der Liebe neu wahrzunehmen, also das Geheimnis des anderen und seiner selbst sowie dasjenige von Individualität und Beziehung zu achten. Gottesdienstliches Spielen im Modus der Liebe ist *leibbezogen*. Gottesdienst als Spielraum der Glaubensfreiheit ist demnach zu verstehen als *Spielraum der leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität*, in dem die Mitspielenden in je unverwechselbar-individueller Weise und je und je neu die „verschlossene Evidenz und evidente Verschlossenheit“ des Heilsgeschehens von Kreuzestod und Auferweckung entdecken und das „pro nobis“ als „pro me“ sowie das „pro me“ als „pro nobis“ verifizieren. Die Freiheit der Rezeptivität im Gottesdienst ist also im Sinn des Bildes vom Leib Christi als eine *leibbezogene* zu beschreiben, die sich im Sinn des Bildes der Himmelfahrt erst als *abduktiv-imaginative* richtig entfalten kann.

5.1.1.4 Selbstentäußerung und individuelle Beteiligung im Gottesdienst

Die Offenbarung Gottes als Liebe konstituiert das Beziehungsnetz des Leibes Christi und begrenzt den individuellen Abduktionsraum im Modus der sich selbst an das andere seiner selbst entäußernden Liebe. Beliebigkeit und Subjektivismus werden so als unmenschliche Überforderungen abgewehrt. Dies stellt einen ersten Aspekt des *Ernstes* des gottesdienstlichen Spiels dar.

Aus der abduktiven Imagination folgt ein weiterer Aspekt des Ernstes des gottesdienstlichen Spiels: Niemand kann die kreative Abduktion der ersten Zeugen stellvertretend für mich nachvollziehen; ich selbst muss mich von den Worten und der Musik mitnehmen, „verzaubern“, auf Abwege bringen und verändern lassen, damit ich das Geschenk der Auferweckungskreativität als solches annehmen kann.

Und ein dritter Aspekt des Ernstes des gottesdienstlichen Spiels besteht in der Notwendigkeit, Intensität im Erleben durch entsprechende *Gestaltung* zu ermöglichen: „Vorerst leiden wir, aufs Ganze gesehen, nirgends an zu vielen Erprobungsversuchen von Neuem, sondern an zu wenigen.“ Von der Theologie des „dramatischen, kreativen, heiteren Spiels“ wäre zu lernen, dass „der ganze Mensch mit seinem Gefühl und seiner Phantasie, mit seinen weitausgreifenden Hoffnungen und seinen dunklen Ahnungen im Gottesdienst vorkommen muss.“¹⁴ Mit dieser wohl zutreffenden Feststellung Martin Mezgers kommt u.a. die anthropologische Bedeutung der Musik für den Gottesdienst in den Blick: Musik verhilft den Menschen im Gottesdienst zur Identität, zum

14 Mezger, Musik – ihr Daseinsrecht 220, im Anschluss an Robert Leuenberger.

Ganzwerden, denn Musik spart keine Erfahrung aus, geht bis an die Grenze tragbarer Erschütterung – oder kann strapazierte Ohren neu öffnen.¹⁵

5.1.2 Intensität des Erlebens und Gestaltens im Gottesdienst

Als Spielraum der leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität benötigt der Gottesdienst die *Verlangsamung* und *Entautomatisierung* der Wahrnehmung, wie sie in der Kunst gelernt werden kann (2.4.1; 3.11.9; 4.8). Dazu gehört etwa auch die *Improvisation über gegebene Texte oder Musik*, die das Material zerlegt, analysiert, sorgfältig „durchkaut“, die alte Regel des Beziehungsgefüges so lange modifiziert, bis sich *neue Beziehungsmöglichkeiten* eröffnen, die aus der ursprünglichen Regel nicht ableitbar sind, sondern sich durch eine neu gefundene Regel ergeben (4.3.3; 4.3.4).¹⁶

Es scheint geradezu überlebensnotwendig für den Gottesdienst, dass Texte in die Situation, in der sie gesprochen werden, *hineinsprechen* und den Kontext, in dem sie gebraucht werden, *neu deuten* können; daher müssen Geschichten immer *weitererzählt* und Lieder *variiert* werden.¹⁷ *Abduktive Neuinterpretation durch Weitererzählungen und Variationen* des Evangeliums, sei es in sprachlicher oder in musikalischer Form, rufen bei der Gemeinde durch Brüche und Leerstellen, die individuell gefüllt werden müssen, eher eigene Abduktionen und damit Beteiligung hervor, als dies blosser Rezitation bestehender Texte und notengetreue Interpretation von bereits bekannten Liedern und bekannt tönender Musik vermöchten.¹⁸

15 So Mezger, a.a.O. 218f.

16 Mit Gutmann, a.a.O. 94f. Es genügt also m.E. nicht, im Gottesdienst einfach Texte zu lesen (wie es etwa in den Tagzeitengebeten wieder üblich geworden ist), die Geschichten der Bibel immer wieder textgetreu zu erzählen oder die Lieder des Gesangbuches zu wiederholen, weil dies den Kommunikationsprozess des Gottesdienstes eher obturiert als fördert und die Frage, ob und wie der Lebensstrom des Evangeliums die inneren Bilder der Rezipierenden verwandelt, dem Zufall überlässt. Auch verstärkt ein solcher Umgang mit der Tradition möglicherweise die ausgrenzende Wirkung des gottesdienstlichen Rituals für Nichteingeweihte (vgl. Zillesen, a.a.O. 37 und Hauschildt, Unterhaltungsmusik 298).

17 Die Gemeinde übersetzt die Tradition in ihre Situation durch das darstellende Handeln (dessen Ausdruck der Weg der Zürcher Liturgie ist). Die Texte der Bibel sind nicht Ausdruck eines Mysteriums, das nur wiederholt werden könnte und dürfte, sondern trotz der kanonischen Festlegung sind sie immer neu durchzuspielen (mit Kunz, Gottesdienst 383f).

18 Mit Erne, a.a.O. 6f.

Allerdings können jene, die den Gottesdienst vorbereiten, Variationen und Neuinterpretationen erst schaffen, Brüche und Lücken für das Weitererzählen erst aufspüren und die Situationsgemässheit eines Textes erst erkennen, wenn sie das Material in allen seinen Facetten und Eigenheiten eingeübt und kennen gelernt haben, wenn es ihnen vertraut geworden ist. Der letztlich in der Himmelfahrt Christi begründete „empty space“ als Anfang der abduktiven Suche nach etwas Neuem innerhalb eines vorgegebenen sprachlichen oder musikalischen Textes kann nur sachbezogen sein, wenn der Text in- und auswendig bekannt ist. Für die Gottesdienst-Vorbereitung meint leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität also den *bewussten, textgetreuen, übenden, aneignenden Umgang* mit Worten und Musik.

Auf der Seite der Gemeinde meint leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität das scheinbar passive, aber in Wahrheit befreiende „*Sich-verzaubern-Lassen*“ durch Worte und Musik, vorgegebene Texte, Ritualelemente und Materialien. Abduktion bedeutet radikales Suchen – der Nachvollzug der kreativen Abduktion der ersten Zeugen bedeutet ein radikales Sich-finden-Lassen (3.13).¹⁹

Intensität im Erleben durch körperhaft-leibliche Präsenz und individuelle Beteiligung im Gottesdienst stellen sich erst im Anwenden der Spielregel der Glaubensfreiheit als befreiter Rezeption ein. Aber umgekehrt stellt sich der Glauben im leibbezogenen abduktiv-imaginierenden Ernstnehmen des geistgewirkten „*perisson*“, des Sinnüberschusses des Evangeliums, ein, der im Bild des auferweckten Gekreuzigten sowie in den beiden Bildern des Leibes und der Himmelfahrt Christi zum Ausdruck kommt.

5.1.3 Die Incantation als Zeichen von Leiblichkeit und „Verzauberung“

Die Körperlichkeit des Menschen findet ihren ureigenen Ausdruck im Reden und Singen. Das „Singen und Sagen“ im Gottesdienst (Martin Luther) ist ein Zeichen für die eschatologische Leiblichkeit, also ein Gleichnis des Leibes Christi als Beziehungsnetz zwischen Gott und den Feiernden, der Feiernden untereinander sowie der Feiernden in Bezug auf sich selbst.

19 Anders gesagt: Gott durch Worte und Musik im Gottesdienst zu erfahren und zu erleben, verdankt sich der geistgewirkten Erkenntnis von Gott, und diese ist eine reflexive Erkenntnis im Erkenntwerden von Gott. Wir erkennen Gott im Geist, also angewiesen auf Jesus Christus, insofern, als wir erkennen, dass und wie Gott uns (in Jesus Christus) erkennt (so Kunz, a.a.O. 403f).

Incantation bezeichnet den kultischen Gesang, als *Ur-Bedürfnis des singenden und sprechenden Menschen*, durch seinen Gesang und sein Sprechen eine *Beziehung zwischen Gott und Welt* herzustellen, wie es im *Kyrie* als existentiellm Urakt sowie im *Gloria* exemplarisch zum Ausdruck kommt: sich selbst und das Andere Gottes wahrnehmen sowie sich in der Anbetung dessen versichern, dass Gott einer ist, der Frieden und Heil schafft.²⁰

Incantation dient im Folgenden als Begriff für die *Zeichenhaftigkeit* des gottesdienstlichen Sprechens, Betens, Singens und Musizierens. Der Begriff der Incantation drückt den in der Verheissung des Leibes Christi begründeten *Anrufungs- und Beziehungscharakter gottesdienstlichen Handelns insgesamt* aus. Incantation gibt der doppelten Hoffnung Gestalt, dass „menschliches Singen und Sagen nicht ungehört verklingt“, und dass „wer zu singen beginnt, auch hören wird.“²¹ Die gottesdienstliche Bitte um Erhörung, die im Singen zum Ausdruck kommt, weiss immer auch, dass sie eingebettet ist in eine lange Reihe von Betenden, die Erhörung durch Gott erfahren haben. Die Erinnerung an Gottes heilvolle Geschichte mit den Menschen ermutigt auch heute immer wieder neu zum Gebet.

Durch den Begriff der Incantation lässt sich ebenfalls ausdrücken, dass die „Eschatologisierung“ der Bestimmtheit der Auferweckungskreativität Gottes danach ruft, in neuen Erfahrungskontexten Sinn abduktiv neu entstehen zu lassen und zu gewinnen: In der Dichtung bezeichnet Incantation die *Unauflösbarkeit von Metaphern* bzw. deren Schönheit dank ihres nicht verbindlichen (gesellschaftlich nicht sanktionierbaren) Sinns (5.2). Incantation dient insofern als Begriff für die „Verzauberung von Sinn“ in Wort-Kompositionen, die die abduktiv-imaginative Suche der Rezipierenden freisetzt.

Incantation als „Verzauberung von Sinn“ stellt denn auch zeichenhaft die *Wirkung der christlichen Freiheit* dar. Dieser Freiheit, immer wieder neu anfangen zu können (4.1.1) eignet ein *Zauber*, den etwa ein neugeborenes Kind ausstrahlt: Es ist frei wie niemand sonst, denn es muss an nichts anknüpfen, um da zu sein, es ist ein wirklicher Anfänger. Zu diesem *zauberhaften Anfang* gehört, dass er das Kind schützt, indem es ganz abhängig ist von denen, die es betreuen und gerade so ganz frei ist, sich zu entwickeln und die Welt zu entdecken. Das neugeborene Kind ist ein Bild für den glaubenden Menschen, der sich im Gebet in die Abhängigkeit von der schöpferischen Liebe Gottes begibt und gerade so die Freiheit zugespielt bekommt, neu anzufangen, mit

20 So Josuttis, *Der Weg* 233f.

21 Josuttis, a.a.O. 232.

Gott, mit der Welt und den Mitmenschen und mit sich selbst. *Dem Immer-neu-anfangen-Können der Glaubensfreiheit wohnt ein das Leben und seine Würde schützender Zauber inne.*²²

Die christliche Freiheit als leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität, in die das gottesdienstliche Erleben und Gestalten „verzaubert“ wird, findet in der Incantation ein angemessenes Zeichen.²³

5.2 Die Incantation als Zeichen für den Beziehungsreichtum von Wort- und Musiksprache

Der von Antonin Artaud geprägte Begriff der Incantation dient in der Literatur als *Charakterisierung poetischer Rede* im Sinne der verschlossenen Evidenz und evidenten Verslossenheit des „anarchischen Überschusses“, der mit der Schaffung von vernünftiger Erkenntnis zugleich deren Grenzen zur Erfahrung bringt, indem er eine „sinnliche Mehrschichtigkeit und Fülle“ erzeugt. Der „anarchische Überschuss“ oder „symbolische Mehrwert“ übersteigt die vordergründige Semantik der Begriffe auf einen neuen Sinn hin, der im „einmaligen Akt des Sagens hier und jetzt“ entspringt, so wie etwa der Verlauf einer Improvisation eine neue, nicht eingeplante Richtung nehmen kann. Der Begriff der Incantation charakterisiert also eine körperhaft-verkündigende Sprache, die nicht über Wahrheit berichten, referieren oder sie abbilden,

-
- 22 So Jüngel, *Befreiende Freiheit* 32–34. Vgl. Grözinger, *Toleranz* 74–77: Die Gottesrede ist ein anfängliches Reden, ein Reden, das (noch so kleine) Anfänge möglich macht und daher Ausdruck der Freiheit des Menschen als Geschöpf des immer wieder neu mit dem Menschen anfangenden Gottes ist. Die Gottesbegegnung im Dornbusch (Gen 1, 1) ist der Anfang der Befreiung aus der Knechtschaft in Ägypten und die Begegnung der Jünger mit dem Auferstandenen in Emmaus ist die Begegnung mit dem „Anfang und Erstgeborenen von den Toten“ (Kol 1, 18). Das Buch der Offenbarung seinerseits möchte klar machen, dass das Ende „in einen Anfang verschlungen“ ist (Apk 21, 1). In der Gottesrede liegt eine Freiheit zum Anfangen, die wie keine andere vor lebensbedrohenden Totalitarismen und Fundamentalismen bewahrt.
- 23 Beim Aktivieren der Google-Suchmaschine erschien vor kurzem unter dem Begriff „Incantation“ die Homepage einer Musikgruppe aus Pennsylvania. Diese hat sich zum Ziel gesetzt, mit Texten und Musik die schwarze Magie zu beschwören und damit die (katholische) Kirche zu bekämpfen – ein durch und durch mythologischem Denken verhaftetes Unternehmen also. Angesichts des markanten Internet-auftritts dieser Gruppe ist man versucht, das Wort „Incantation“ zu vermeiden oder zumindest seine ursprüngliche Bedeutungen („beschwören“ und „Zauberwörter verwenden“ usw.) zu negieren und es nur noch „entmythologisiert“ zu verwenden („incantare“ als verstärkte Form von „singen“). Doch dies hiesse, die Tagseite der Vernunft gegen ihre Nachtseite auszuspielen, also den Denkfehler Sarastros in der „Zauberflöte“ zu wiederholen (s. Vorwort).

sondern diese hier und jetzt „neu und gefährlich“ entstehen lassen will.²⁴

Dies ist auch das Ziel der metaphorischen Rede von Gott im Gottesdienst, die das „perisson“ der Gleichnisse Jesu zur Wirkung bringen möchte. Im Zusammenspiel mit den kaleidoskopartig sich bewegenden Formen und Farben der Musik würden die Worte dazu „überredet“, ihrerseits ihren „Körper“ zur Wirkung zu bringen, ihr „Schillern und Strahlen, die bald wilden, bald gebrochenen Farben ihrer Haut, ihre Tastbarkeit, Riechbarkeit, ihre Hitze, Härte, Kälte und liebliche Weichheit, die unendlich lebendige Oberfläche ...“²⁵ auszuspielen. Und die genuin musikalischen Gestaltungsmittel der Wiederholung und Variation sind wie geschaffen dafür, um Wort- und Musikzeichen dazu zu bringen, ihre Schätze und ihren Reichtum auszubreiten – als Zeichen für den Reichtum der Auferweckungskreativität. Im kunstvollen Spiel, das die Freiheit beginnt, gelingt es den Wort- und Musikzeichen gemeinsam, ihre Semantik „auf einen Sinn hin zu übersteigen“, der aus der Gegenwärtigkeit „des tönenden Leibes“ entspringt, um so „wahrhaftig Dinge zu zerreißen und Dinge zu verkündigen“²⁶, durch die für die Mitspielenden im Hier und Jetzt ein Stück Wahrheit aufscheint.

Eine Möglichkeit, den Sinnüberschuss der poetischen bzw. metaphorischen Rede im Gottesdienst in ihrer körperhaft-sinnlichen Präsenz zu verstärken, ist die Kombination mit der Musiksprache. Die Incantation wäre dann ein Modell des *Zusammenwirkens von Wort- und Musiksprache* (5.12).

5.3 Die Incantation als ursprüngliches Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache

Im israelitischen und frühchristlichen Kult wird deutlich, dass Religion „ihre lebensformende Kraft nicht in dogmatischer Belehrung oder durch ethische Unterweisung“ gewinnt, „sondern in der hymnischen Doxologie.“²⁷ Musik, gesungen oder auf Instrumenten gespielt (es ist

24 So von Matt, Die verdächtige Pracht 76f.

25 A.a.O. 19f, im Anschluss an Paul Celan.

26 A.a.O. 77f.

27 Josuttis, Der Weg 185. Der Hymnus ist die Erfüllung des Lebens aller Geschöpfe durch die Bejahung des Schöpfers; im neutestamentlichen Singen kommt jedoch neben der Vollendung immer auch die Anfechtung, die Gebrochenheit der Weltauslegung durch die unaussprechlichen Seufzer, die unartikulierten sinnlosen Laute und Silben der Glossolie (1 Kor 14, 15 und Röm 8, 26f) als mögliche Ausdrucksform der unerlösten Geschöpfe zum Ausdruck (a.a.O. 185.187f).

nicht klar, ob die Vokal- vor der Instrumentalmusik entstand) tritt ursprünglich in Verbindung mit Kult, Tanz und Spiel auf. Im Kult nahm die Musik vielfältige Aufgaben wahr: Sie diene der Ekstase, der Meditation, der Bannung oder Entladung der göttlichen Macht sowie der Bewusstseinsweiterung. Für die enge Verbindung mit dem Kult sowie mit dem Spiel ist Musik deshalb geeignet, weil sie eine besondere Affinität zum Unsagbaren, zum Transzendieren der Wirklichkeit des Alltäglichen hat (3.2.3).²⁸ Musik erweitert das Bewusstsein, lehrt das Unerlöste und Nichtbewältigte ausdrücken, gibt einen Raum zum Denken und Fühlen, leitet zum Atmen an, weckt Sinn für Spannung und Entspannung, für Rhythmus als gegliederte Lebenszeit. Wenn Naturvölker mit Musik ihre Götzen und Götter dazu bewegen wollten, ihnen das richtige Wetter zu schicken, geschah dies in einem Bewusstsein für die grossen Zusammenhänge des Lebens. Heute sind wir überzeugt, dass es schon damals regnete, wann es wollte. Deshalb können wir kaum mehr nachempfinden, dass „das Musizieren diese Menschen so befreite und so aus Ängsten, Verkrampfungen, Zweifeln und Krankheiten löste, dass sie imstande waren, den Unbilden der Witterung zu trotzen und Missernten zu überleben.“²⁹

Es legt sich also nahe, die religiösen Wurzeln der Musik u.a. auch in der Gestalt der rituellen Incantation zu suchen. Als Incantation übernahm die Musik die Funktion des „Zaubermittels“ oder der Dämonenabwehr, und die Sänger galten als Seher und Magier.³⁰

Ein Beispiel für die Neuinterpretation der Incantation als Element des Kultes sind die „Cinq Incantations“ des französischen Komponisten *André Jolivet* (1905–1974). Sie lehnen sich an alte Stammesrituale an und „beschwören“ den friedvollen Verlauf einer Verhandlung, die Gemeinschaft des Einzelnen mit der Welt, eine gute Ernte, die Geburt eines Sohnes, oder den Schutz für die Seele eines Verstorbenen. Eine weitere „Incantation“ Jolivets möchte den Prozess darstellen, der aus einem Bild ein Zeichen für das Unaussprechliche werden lässt.³¹ Die

28 So Handt, Vorspiel der Ewigkeit 85 und Josuttis, a.a.O. 185.

29 Frauchiger, Was zum Teufel 115–117.

30 Der transzendente Ursprung der Musik ist bei fast allen Völkern bezeugt; daher taucht sie in Mythen auf, die erzählen, wie sie von den Göttern zu den Menschen gekommen ist (vgl. Kolneder, Geschichte der Musik 7 und Handt, a.a.O. 85).

31 A. Jolivet, Cinq Incantations für Flöte solo, Boosey & Hawkes 1939 und ders., Incantation „pour que l'image devienne symbole“, G. Billaudot 1967. Die Incantation als musikalische Komposition scheint v.a. im französischen Sprachraum, aber auch in Italien (z.B. die „klangmagischen“ Miniaturen „Come vengono prodotti gli incantesimi?“ des Sizilianers Salvatore Sciarrino (*1947), Ricordi 1985) eine gewisse Tradition zu haben. Daneben gibt es Kompositionen mit ebenfalls ans Kultische anklingenden Titeln, u.a. die 2003 in Zürich uraufgeführte Oper „invocation“ von Beat

Musik dieser „Incantations“ sagt auf ihre eigene Weise, was der Titel ausdrückt, und durch ihre archaische Eindringlichkeit wirkt sie trotz erweiterter Tonalität hörerfreundlich.

Die *wörtliche Bedeutung* des Begriffs Incantation weist auf den kulturellen Ursprung der Musik zurück, der überdies eng mit dem der Wortsprache zusammengeht.³² Dies bestätigt der enge Zusammenhang zwischen Melodiebildung und Erwerb der Wortsprache beim Kleinkind (3.2.1).³³

Der französische Begriff Incantation stammt vom lateinischen „incantatio“ ab und meint „Zauberwörter verwenden“ und „Zauber bewirken“. Er weist damit, so Henri Bergson, auf die Nähe von Bitte, Gebet und Befehl in religiösen Ritualen hin. Weiter meint Incantation „Verzauberung mittels der Macht der Gefühle“, etwa die ganz und gar vereinnahmende Verzauberung durch eine Melodie³⁴ oder durch die Anwesenheit einer anderen Person, wie sie in der französischen Begrüßungsfloskel: „Enchanté!“ noch mitschwingt. Das romanische „(s')inchantar“ meint zusätzlich zu „verzaubern“ und „verhexen“ auch „(sich) begeistern (für)“ und „entzücken“; „inchantant“ bedeutet „betörend“ und „Incantamaint“ wird mit „Enthusiasmus“ übersetzt.³⁵

Hypothesen über die frühesten Lieder der Menschheit, die sich wohl auch in der Form der Incantation zeigten, wurden anhand von Instrumentenfunden (Grifflochbohrungen bei Blasinstrumenten usw.) sowie musikethnologischen Forschungen bei Naturvölkern aufgestellt.³⁶ Deren Melodien werden als aus wenigen Tönen aufgebaut ge-

Furrer. Auch mehrere Kompositionen Sofia Gubaidulinas, Mauricio Kagels oder Alfred Schnittkes sind als (z.T. ironisch gemeinte) „Anrufungen“ sakraler, auch christlicher Traditionen zu verstehen (so Krieg, *Das Verhältnis* 167f).

32 Herder und Rousseau erklären den Ursprung der (zunächst gesungenen) Musik aus dem *gesteigerten Sprechen*, zu dem Rufe zur Überwindung von Distanzen oder auch die Nachahmung von Natur- und Tierlauten gehören (so Kolneder, *Geschichte der Musik* 7). In der Evolution ist keine Grenze zwischen Sprache und Klang auszumachen: „Alle Ur-Worte sind, bevor sie Sprache wurden, spielerisch entstandene Sounds – ein Prozess, der sich noch heute in der Sprachfindung des Kindes wiederholt. ... noch bevor wir auf Sprache antworten, antworten wir auf Sounds. ... Unser Sprech-Impuls ist ein Sound-Impuls. Das genau drücken die Mythen aus, wenn sie nicht nur ‚Im Anfang war das Wort‘ sagen, sondern auch: ‚Im Anfang war der Ton.‘ Wie gesagt, die Grenze zwischen beidem verschwimmt.“ (Berendt, *Das Dritte Ohr* 290f)

33 Dies soll nicht die Hypothese bestreiten, dass der Mensch als wesenhaft Singender seine Befindlichkeit immer auch durch Melodien ohne „incantiertes Wort“ ausdrückt (mit Mezger, *Musik – ihr Daseinsrecht* 217).

34 Le Petit Robert 1, Paris 1989 (rédaction dirigée par A. Rey et J. Rey-Debove) 976.

35 Dicziunari vallader-tudais-ch, Chur 2003, 202.

36 Vgl. Michels, *dtv-Atlas zur Musik* (Bd. 1) 159.

dacht, mit häufig ostinaten *Wiederholungen* kurzer melodischer Formeln und mit beschwörend-monotonem Charakter.³⁷ Den Gesang begleiteten *Rhythmen* durch Klatschen, Stampfen, Schlaginstrumente sowie Trommeln. Mehrstimmigkeit trat erst später auf, hatte aber im gleichzeitigen Singen bzw. Spielen derselben Melodie (Heterophonie) eine Vorläuferin, wobei jeweilige individuelle Abweichungen von dieser Zweistimmigkeit bei Sängern und Instrumentalisten üblich waren.³⁸

Die Incantation als ursprüngliches kultisches Miteinander von Musik- und Wortsprache kann als Spielfeld für deren Zusammenwirken im Gottesdienst dienen (6.7). Indem sie das Zusammenwirken des „Singens und Sagens“ sowie den darin eröffneten Beziehungs- und Sinn(en)reichtum ausdrückt, ist sie ein Zeichen für die durch die Aufweckungskreativität zugespilte „Verzauberung“ zur leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität.

5.4 „Beschwören“ und Begehen auf dem Spielfeld der Incantation

Incantation bedeutet dem eigentlichen Wortsinn nach „Beschwörung“:

(Sie ist) „ein Reden, das mit dem Zauberspruch, dem Exorzismus, dem magischen Erwecken fremder Kräfte verwandt ist ... Die Sprache als *Beschwörung* sehen ... ihr ihre ursprünglichen Möglichkeiten körperlicher Erschütterung zurückgeben ... Als Incantation verstanden und verwirklicht, gewinnt die Sprache wieder die Fähigkeit, wahrhaftig ... *Dinge zu verkündigen* ... Sprache als Incantation, als Beschwörung, lebt wesentlich aus der Differenz zu ihrer vordergründigen Semantik, übersteigt diese auf einen Sinn hin, der im Wort nicht vorgegeben und in den Wörterbüchern nicht aufgeführt ist, der nur aus dem einmaligen Akt des Sagens hier und jetzt entspringt ...“³⁹

37 Oft waren die Ecktöne der Melodie fixiert und umfassten das Intervall einer Quarte; dazwischen bewegten sich die Töne in gleitenden Übergängen oder auch in pentatonischer Struktur, d.h. in einer Fünffonleiter ohne Halbtöne (so Kolneder, *Geschichte der Musik* 7).

38 Die Musikwissenschaft nennt dies „Variantenheterophonie“. Ebenso stand am Anfang der Mehrstimmigkeit der Parallelgesang von Stimmlagen unterschiedlicher Höhe (hohe Frauen- und tiefere Männerstimmen). Oder es wurde ein Bordun, ein Halteton, zur Melodie gesummt bzw. gespielt. Eine weitere Form der frühen musikalischen Kommunikation stellte der Wechselgesang als Hin- und Her von Zuruf und Antwort dar, aus dem die Imitation, die Nachahmung einer Melodie oder eines Motivs durch eine zweite Stimme oder durch ein Instrument hervorging. Durch zeitliche Verdichtung der Imitation entsteht die Technik des Kanons (ebd.).

39 Von Matt, a.a.O. 77f.

Als Beschwörung weist die Incantation theologisch gesehen auf die Heiligkeit Gottes hin, indem sie die elementare Unterscheidung zwischen Gott und Mensch vollzieht, von der der Gottesdienst lebt. Wie das Alte Testament und viele andere kultische Zeugnisse belegen, soll Musik, begleitet von magischen Beschwörungshandlungen den Geist herbeirufen, der die musizierenden Propheten oder Priester in Ekstase versetzt und in ihnen seherische oder heilende Fähigkeiten weckt. Beschwörung hat mit dem Akzeptieren der dunklen, unheimlichen und abgründigen Seite Gottes zu tun und sagt zugleich etwas über das Umgehen damit aus: Der fremde, unheimliche Gott wird durch das Ritual so zu beeinflussen versucht, dass er der menschlichen Lebenskraft nicht (länger) schädlich oder gefährlich, sondern förderlich wird.⁴⁰ Eine Beschwörung geschieht im Bewusstsein, dass die Begegnung mit dem Heiligen nicht nur lebensförderlich, sondern auch lebensgefährlich sein kann. Auch heute ist das „faszinosum et tremendum“ im Lebensgefühl vieler Menschen festzumachen⁴¹: Es erscheint z.B. in den Grenzerfahrungen bei den Extrembergsteigern oder in den Computerspielen der Jugendlichen, wo der Kampf gegen das Böse in unheimlichen Landschaften voller Abgründe angesiedelt ist. Trotz aller „Ent-borgenheit“ Gottes⁴² durch das Bild des auferweckten Gekreuzigten und aller von ihm abgeleiteten Zeichen bleibt die Verborgenheit, das Geheimnis Gottes, bestehen, und dies macht die bleibende Gültigkeit des Aspektes der Beschwörung als Ehrfurcht und Diskretion aus.

Incantation als Beschwörung kann also daran erinnern, dass das gottesdienstliche Tun unter dem Aspekt der Begegnung mit dem Heiligen steht und daher etwas von der „Ehrfurcht“, moderner ausgedrückt von der „Diskretion“, also der *rücksichtsvollen Distanz einem fremden Gast gegenüber* darin mitschwingt.⁴³ Wo ehrfürchtig Diskretion gewahrt werden soll, muss es auch Praktiken geben, um unnötige Distanz zu überwinden zugunsten einer freundlichen, heilvollen Begegnung, zugunsten einer Öffnung für das Du des kultischen Gegenübers: Beschwörung hat daher auch mit der *Intensität* zu tun, mit der sich Menschen *in Trance versetzen*, um sich dem Heiligen zu nähern und sich ihm auszusetzen, wie es etwa in alten Heilungsriten geschah. Beschwörung setzt voraus, dass göttliches Handeln – obgleich unverfügbar – sich *in, mit und unter menschlichem Handeln* vollziehen kann.

40 So Josuttis, a.a.O. 103.185.

41 Vgl. Grözinger, Toleranz 47: Dort, wo es im Gottesdienst um die Begegnung mit dem Heiligen geht, wie z.B. bei den Segensgesten, werden selbst Kinder still und aufmerksam.

42 Krieg, Theologische Musikbetrachtung 249.

43 Vgl. Grözinger, a.a.O. 48.

Christlich gesehen muss das Element der Beeinflussung, das der Beschwörung eigen ist, relativiert und im Sinne der *Epiklese* neu gedeutet werden: Der beschwörende Charakter der Incantation zeigt sich im ehrfürchtigen, Diskretion wahrenden Herbeirufen, im *Vertraut- und Wirksam-werden-Lassen des Bildes des auferweckten Gekreuzigten* als des Bildes, in dem Gott selbst – unabhängig von Beschwörungen – sich den Menschen schenkt und ihnen zeigt, wer sie vor ihm sind. Gott selbst sagt damit zugleich, dass Zeichen von ihm überhaupt nur dann möglich sind, wenn er sich selbst darin aussprechen will.⁴⁴ Epiklese ist deshalb so wichtig, weil die in ihr enthaltene Diskretion gegenüber geist-unmittelbarer Ergriffenheit die Unterscheidung zwischen dem Schöpfer und seinen Geschöpfen wahrt, die Widerständigkeit und Unverfügbarkeit des Geistes postuliert sowie das Aufgehen der Botschaft in der Welt und in der Subjektivität des Hörers oder der Hörerin verhindert.⁴⁵

Der schöpferische Akt einer Incantation, in dem Interpretierende, Improvisierende und Rezipierende sich in Darstellungen dieses Bildes *hineinlesen, hineinhören, hineinschauen, hineinsingen und hineinspielen*, ist also immer ein *rezeptiver* Akt. Und indem sie sich in die Betrachtung dieses Bildes vertiefen, „beschwören“ sie nichts weniger als die Auferweckungskreativität, rufen diese an und *beten sich aus der Todesangst heraus*.⁴⁶

Auch der schöpferische Akt in der Musik, sei es beim Komponieren, Singen, Improvisieren, Interpretieren oder Hören, liegt in seiner Qualität ausserhalb der Beeinflussung durch das Subjekt. Es scheint ein Konsens auch unter den sich als säkular verstehenden Musikausübenden zu bestehen: Musikalische Ideen, Motive oder Gestalten stellen sich „von selbst“ ein und entfalten ihr eigenes Leben; Komponierende oder Improvisierende „stehen lediglich dabei“ und beobachten die Entwicklung.⁴⁷ Erst die Ausarbeitung geschieht dann rational. Gute Musik ist also immer auch rational, und gute Theologie bindet sich immer an Zeichen und Mythos zurück. Die Gefahr liegt jedoch in einem theologischen und musikalischen Mythizismus, in dem Heiliges verfügbar und die Zeichen für Gott mit Gott selbst verwechselt werden, sodass Liturginnen und Kirchenmusiker zu Mystagogen werden. Dagegen haben Musik und Theologie die Erfahrungen mit Gott als Erfahrungen in der Welt und in ihrer Geschichte darzustellen.⁴⁸

44 So Krieg, a.a.O. 248.

45 Vgl. Klie, Zeichen und Spiel 327.

46 Vgl. Grözingen, a.a.O. 29.

47 Mit Krieg, a.a.O. 249, im Anschluss an Hans Werner Henze.

48 A.a.O. 245ff.

Incantation ist also auf der Seite der Wortteile Ausdruck von Gotteserfahrung, die rational bearbeitet wird. Auf der Seite der Musik stellt sie den kreativen Einfall als Transzendenzenerfahrung dar, die durch kompositorische oder interpretatorische Techniken bearbeitet wird. Dazu kommen die Bezüge zur biblischen sowie musikalischen Tradition samt ihren Zeichen. Dies führt zum *anamnetischen* Aspekt der Incantation, zur *Erinnerung* an die Geschichte Gottes mit den Menschen.

Incantation ist erzählende *Anamnese* der Geschichte Gottes mit dem Menschen und weist darauf hin, dass alles Tun im Gottesdienst, alles Beten sowie das Bekennen und Feiern erst auf dem Hintergrund der Vergegenwärtigung der Heilsgeschichte Gottes mit seiner Welt und seinen Menschen Sinn hat.⁴⁹ Die Incantation erinnert daran, dass auch Musik und Kirchenlieder auf ihre *vergegenwärtigende* und damit die *Zukunft gestaltende Kraft* hin interpretiert werden wollen.⁵⁰ Der Begriff der Incantation umfasst neben der Epiklese also ebenfalls die Komponente des *anamnetischen Begehens*, die bedeutet, dass Texte, Lieder oder Musikstücke Räume darstellen, die es der Gemeinde ermöglichen, die Gnade und Macht Gottes erinnernd zu vergegenwärtigen und sich ihr auszusetzen⁵¹ in der rezeptiven Offenheit menschlichen Tuns vor Gott.

Die sonntäglichen Gottesdienste der ersten Christen waren eine ständige österliche Erinnerung an den lebendigen, gegenwärtigen Christus. Später wurden neben den christusbezogenen auch alttestamentliche Heilsereignisse vergegenwärtigt. Der sprachliche Ausdruck für diesen Gedenkcharakter, der eine Grundkomponente der biblischen Gottesbeziehung darstellt und daher den gesamten Gottesdienst (nicht nur einzelne liturgische Teile) als Feier des Unterwegsseins Gottes mit seiner Welt und mit seinen Menschen bestimmt⁵², ist das hebräische „zakar“ des israelitischen Gottesdienstes: „Etwas feierlich nennen und so dem Vergangenen eine bleibende Bedeutung zumessen.“⁵³ Geden-

49 Indem der Gottesdienst des *vollendeten* Werkes Christi gedenkt, ja, in kultischer Gleichzeitigkeit hier und jetzt dieses Heilsgeschehen vollzieht, äussert sich sein *anamnetischer* Charakter. Anamnese heisst Gedenken mit realen Folgen für das Leben. Indem die Gottesdienstgemeinde auf Gottes Verheissungen vertraut, den Geist als göttlichen Urheber der Erneuerung anruft und um Vollendung bittet, kommt der *epikletische* Aspekt des Gottesdienstes zum Zug. Anamnese und Epiklese bedingen sich notwendig (so Wainwright, *Theologische Grundlegung* 82 und Schmidt-Lauber, *Lebendige Liturgie* 17.70–72).

50 Beim lutherischen Abendmahl etwa dient der gemeinsame Gesang während der Austeilung dem Gedenken Gottes (so Ehrensperger, *Dies tut zu meinem Gedächtnis* 125).

51 Vgl. Josuttis, a.a.O. 104.

52 So Ehrensperger, a.a.O. 119.120.123.

53 A.a.O. 121.

ken ist „Erinnerung, welche die Kraft hat, Gegenwärtiges zu deuten, in Frage zu stellen, zu ermutigen oder neu auszurichten ...“, und es „dient der Ehrlichkeit und dem Wirklichkeitssinn in der Bewältigung der Gegenwart.“⁵⁴ Vergegenwärtigung Gottes geschieht in der biblischen Tradition primär durch Reden aus Menschenmund, das auf frühere Erfahrungen mit diesem Gott hinweist; daher nehmen auch das Reden, das Bekennen, das Segnen und die Epiklese im Gottesdienst oft Gedenkcharakter an.⁵⁵

Musiksprachliche Mittel, wie etwa die Motettentechnik, vermögen das wortsprachliche Gedenken und Vergegenwärtigen zu aktualisieren und zu verschärfen, aber auch durch polyphone Gestaltung die Viestimmigkeit oder den Dialogcharakter von Texten hervorzuheben und zu deuten.⁵⁶ Singen und Musizieren können also ebenfalls den Charakter des Gedenkens und Begehens haben, und dies will der Begriff der Incantation ausdrücken.⁵⁷

Ein nächster Aspekt der Incantation ergibt sich aus der ehrfürchtigen und diskreten Meditation des Bildes des auferweckten Gekreuzigten, aus der Vergegenwärtigung der Christusgeschichte und zudem aus der Offenheit und Vergänglichkeit der Zeichen, die sich selbst transzendieren und damit Raum für ein neues Erkennen Gottes in ihrer zerbrechlichen Gestalt gewinnen will: Es ist die *vergegenwärtigende Weiterentwicklung* christlicher Inhalte, zu der auch Lieder und Musik zählen. Hier wird das Risiko eingegangen, der Überlieferung etwas Neues hinzuzufügen, sie in freier Verantwortung zu interpretieren, um die Gottesgeschichte *abduktiv-imaginativ weiterzuerzählen* und auch heutigen Ohren zu erschliessen. Der Sinn des Wortes Gottes kann nicht festgehalten oder gesichert werden, weder durch die Tradition noch durch ein Predigtamt. Im Gegenteil: das Hören auf das Wort Gottes, seine

54 A.a.O. 118f. (Ob dadurch „der Weg in die Zukunft klarer, eindeutiger, zielbewusster wird“, wie Alfred Ehrensperger fortfährt, sollte angesichts des Abduktionscharakters des Evangeliums, das sich selbst und die Welt zu einem offenen Kunstzeichen macht, nicht vorschnell gefolgert werden.)

55 A.a.O. 121.

56 A.a.O. 125.

57 Anamnetisches Begehen ist also eines der Grundverhalten im Gottesdienst neben der sitzenden Konzentration oder dem Singen bzw. Spielen, wobei letztere beide auch den Charakter des Begehens haben können: Der Rundgang um den Altar etwa bedeutete ursprünglich das Bezeichnen des umfriedeten kultischen Raumes, also die Restitution kosmischer Ordnung in der Erinnerung an die Heilstat Gottes. Auch der Tanz hat die Aufgabe, durch Wiederholung Ordnung zu schaffen und eine „Bannmeile“ gegen Angstmachendes abzumessen. Er ist also nicht nur Mittel zur Ekstase und dadurch zur Auflösung der Ich-Grenzen bzw. zur Aufgabe des Willens und der Kontrolle (mit Josuttis, a.a.O. 119–121).

Wahrnehmung, ereignet sich von Moment zu Moment neu, im Nachvollzug der kreativen Abduktion der ersten Zeugen. Und indem Gottes Wort hier und jetzt wahrgenommen wird, entsteht ein *Raum der Öffentlichkeit*. Dies meint: Nicht ein bestimmter liturgischer Rahmen, sondern allein die *Wahrnehmung veröffentlicht das Wort*, bringt es ins Gespräch, macht die kreative Abduktion „salonfähig“, erweitert sie zum sozialen Habitus der Metaabduktion, der die Notwendigkeit zum Widerstreit eignet.⁵⁸

Incantation will also dazu hinführen, sich sprachlich und musikalisch in die Wahrnehmung des Bildes des auferweckten Gekreuzigten einzuüben, sich anrufend und meditierend damit zu befassen, es „auswendig“ und „inwendig“ mit sich zu tragen, sich in es hineinzuverwandeln und es im eigenen Leben und Tun darzustellen, aber auch immer neu in Auseinandersetzung mit verschiedenen Weltanschauungen zu bringen.

Diese intensive Auseinandersetzung macht dann auch die Intensität in der Gestaltung und Darstellung der Incantation aus und ermöglicht eine kunstvolle, das sprachliche oder musikalische Material in vielen Facetten auslotende Verarbeitung. Es spiegelt sich darin die Intensität der Epiklese und Anamnese, also die Intensität des Gebets, des Versuchs, sich im Singen, Sagen und Spielen bereit zu machen für die Begegnung mit Gott, sich seine Geschichte mit den Menschen zu vergegenwärtigen, ihn kommen zu lassen und damit offen zu sein für den Zu-Fall der kreativen Abduktion, bei der Gott der hier und jetzt auferweckende Gott wird. Beschwörender, gedenkender und vergegenwärtigender Aspekt der Incantation drücken gemeinsam den Widerspruch kultischen Handelns als Zentrum menschlicher Praxis aus, nämlich dass die Ohnmacht menschlicher Handlungen Teil hat an der Lebensmacht Gottes.⁵⁹ Der Gottesdienst lebt elementar von den Vorgängen des Gerufen-Werdens, des Anrufens sowie des Sich-Berufens auf die Geschichte Gottes. Nicht nur Predigt ist Namenrede (Rudolf Bohren), sondern auch die Musik vollzieht die essentiellen Funktionen der Namhaftigkeit von Existenz.⁶⁰

Die gottesdienstliche Incantation erinnert Wort- und Musiksprache daran, dass die Anrufung Gottes der Anfang aller Worte und Musik ist (nicht nur im Gottesdienst, sondern in allen kirchlichen Aufgaben).⁶¹

58 Vgl. Grözinger, a.a.O. 55.

59 Vgl. Josuttis, a.a.O. 105f.

60 So Schroer, Kirchenmusik und Gottesdienst 193.

61 Das „oh, mein Gott – oh, mein Gott“ vom 11. September 2001 als Kommentar zum ersten einstürzenden Tower des World Trade Centers, kann als Ur-Satz der Gottes-

Das Wiederholungs-, Erinnerungs-, Entwicklungs-, Variations-, Gegensatz-, Verfremdungs-, Aktualisierungs- und Erneuerungsspiel der Incantation stellt den Gebets-, Erinnerungs- und Aktualisierungsraum dar, in dem die Mitspielenden sich der Gnade und Macht der Selbstmitteilung Christi aussetzen, sie sich abduktiv aneignen und metaabduktiv in Auseinandersetzung bringen.⁶² Die Textstrategie der Incantation hat somit die Absicht, die Eindimensionalität linearer Entwicklung aufzubrechen, dem Wirken des Unvorhersehbaren oder Unberechenbaren auf verschiedene Weise Raum zu geben und die der Gottesrede implizite Fremdheit als positiven Ausgangspunkt zu nehmen⁶³: Mitten im Prozess der Variation von vorgegebenen Elementen mischt sich ein neues Element in das Geschehen, verursacht einen Bruch und eröffnet eine unerwartete Wendung, indem es abduktiv eine zuvor verborgene Tür aufstösst – entsprechend der Diskontinuität als elementarer Lebenserfahrung bei Geburt, Adoleszenz, Heirat, Krisen oder Tod.⁶⁴ Die Incantation als zeichenhafte Darstellung des Übergangs kann zum Zeichen für das christologische Kriterium werden, wonach die erneuernde Erfahrung mit Christus nicht nur ein Anknüpfen an bisherige Erfahrungen bedeutet, sondern zugleich ein Widerspruch zu diesen und eine unerwartete Wende darstellt (4.2.1, Nr. 4). Oder kleine, im bisherigen Geschehen untergegangene musikalische oder sprachliche Elemente und Details bzw. deren unscheinbare Beziehungen werden plötzlich stark und entfalten sich zu erstaunlicher Fülle und Wichtigkeit: Sie sind Ausdruck des christologischen Kriteriums, dass die Herrlichkeit des auferstandenen Christus gerade in der Schwachheit verborgen liegt, also nicht eine ist, die auf den Titelseiten der Magazine entgegenprangt (4.2.1, Nr. 7).

Rede in der Postmoderne bezeichnet werden, den es in allen seinen Facetten durchzubuchstabieren gilt (so Grözingen, a.a.O. 77f).

- 62 Entsprechend will die Incantation nicht, dass ihre Darstellungen durch bloss ehehrfürchtige und textgetreue Wiederholung zu festgefahrenen, in sich geschlossenen, ewig gegenwärtigen Symbolen erstarren; sondern sie zielt auf offene Gestalten, deren Elemente die Interpretierenden und Rezipierenden in Freiheit abduktiv verändern und so auch zu unableitbar neuen, vielfältigen und lebendigen Zeichen entwickeln können, die genug dynamisch sind für die metaabduktive Auseinandersetzung untereinander und mit anderen Zeichen oder Codes, die den Gottesdienst mitbestimmen – und gerade darin ihre Identität zu begründen suchen. Ein Beispiel dafür ist etwa die synkretistische Gestaltungskunst Paulus' beim Finden und Anpassen der Liturgie des Herrenmahls, die in der Auseinandersetzung mit den Vorstellungen des „Deipnon“ (Sättigungsmahl) und des „Symposion“ (Gemeinschaftsmahl) zu ihrer Identität und Eigenheit gelangte (a.a.O. 42).

63 Vgl. a.a.O. 73.

64 Vgl. Josuttis, a.a.O. 59.

5.5 Die „verzaubernde“ Wirkung der Incantation

Ob bei der Interpretation oder Rezeption von Musik und Texten improvisatorisch Regeln abgeändert oder abduktiv neue gefunden werden können, lässt sich nicht planen. Wenn der Gottesdienst als kunstvolles Spiel der Freiheit gelingen soll, muss am Anfang des Einübens von Ritualkompetenz das Wissen um menschliches Nichtkönnen stehen, das gerade darin Gott die Ehre gibt.⁶⁵ Der Gottesdienst als Raum der Wahrnehmung (und in ihm die Incantation) bekommt seine eigene Wohnlichkeit und Menschlichkeit gerade dadurch, dass er sich seines Nichtkönnens gegenüber Gott bewusst ist. Doch braucht es andererseits Planung und Gestaltung, um die Wahrnehmung in bestimmte Bahnen zu lenken. Wort- und Musiksprache im Gottesdienst tun daher so, als ob sie die Gemeinde im Sinn der Incantation „verzaubern“ könnten (5.1.3). Sie übernehmen z.B. die Rolle des Vaters und der Tanzmusik im Gleichnis von den verlorenen Söhnen, die den Älteren gemeinsam dazu überreden wollen, sich selbst zu vergessen, sich zu freuen und am Fest teilzunehmen, wie wenn sie seine Einwände nicht genau kennen würden, sich nicht bewusst wären, dass er sich vom Vater ungerecht behandelt fühlt und dass die Tanzmusik für ihn wie ein Affront wirkt (1.2.1). Der Vater und die Musik tun so, als könne der Ältere einfach abschalten und in den schönen Traum, den sie ihm bereithalten, einsteigen. Der Vater traut seinen zuwendenden Gesten, Worten, dem Bratenduft und der fröhlichen Stimmung im Hintergrund zu, dass sie zusammen mit der Musik den Unfreien nicht nur befremden, sondern auf die Schwelle zur Befreiung bringen, dass sie ihn nicht nur abstoßen, sondern zugleich zu einem Neuanfang verlocken und „verzaubern“ können. Daher spricht er seinen Sohn nicht als Unfreien, sondern als Befreiten an, als den, der er in Wahrheit längst ist. Er inszeniert *Verzauberung als anstößige und zugleich verlockende Vergegenwärtigung des Heils*.⁶⁶ Das Gleichnis zeigt: Die Incantation rechnet mit der Gegenwart Gottes, die als Auferweckungskreativität dem Menschen so dient, dass sie ihm einen Freiraum zum Einüben neuen Lebens zuspielt. Dank dieses Freiraums des Dienstes Gottes kann die Incantation Alltagsmusik und Alltagssprache „verzaubern“, indem sie deren „Transparenz für Transzendenz“ zeigt (5.8.6; 5.14.3) und indem sie Musik und Worte

65 Vgl. Gutmann, Grenzgänge 97, im Anschluss an Karl Barth.

66 „Verzauberung“ ist nicht im Sinne von Roland Barthes Ausdruck „myth taken“ zu verstehen, d.h. weder als Entführung in eine Ersatzwelt, wie sie etwa die Pop-Musik-Industrie ermöglicht, noch als Lückenbüsser für soziopsychologische Defizite des Individuums in einer entfremdeten Gesellschaft mit teilweise destruktiven Folgen wie der Ich-Aufgabe (mit Bubmann, Dreamtime 98f).

zu Spielfeldern für befreites Hören, Mitsagen, Mitsingen und Mitspielen macht.⁶⁷ Diese „Verzauberung“ in den Freiraum der Auferweckungskreativität hinein eröffnet also *Kreativität als befreiende Imagination und als Ergreifen und Gestalten dieser Freiheit*.⁶⁸

Darauf zielte etwa auch Martin Luthers Liedschaffen: Durch das Singen sollten die Sänger und Sängerinnen verschiedene Rollen übernehmen (d.h. etwa jene Christi, Gottes oder des gerechtfertigten Sünders). Im Einüben dieser Rollen liessen sich darin (abduktiv) Spuren der Auferweckungskreativität entdecken, während bei der Identifikation damit die Singenden ihr Leben neu *begehen* und sich dadurch zu einer neuen Sicht und zur Umgestaltung ihres Lebens „verzaubern“ lassen konnten.⁶⁹

„Wer im Gottesdienst zu singen beginnt, hofft darauf, dass er hören wird“⁷⁰, indem er zur leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität befreit wird. Dies ist die anrufende, begehende, aktualisierende und „verzaubernde“ Funktion, die die Incantation dem gottesdienstlichen „Singen und Sagen“ gibt.

67 Der Gottesdienst ermöglicht die Konfrontation mit dem Evangelium und damit eine Erfahrung mit dem Erstaunlichen, Wunderbaren. Gesucht ist also eine Sprache, die dieses ausdrückt und evoziert (so Périllard, Le Synode 330). Bruno Bürki attestiert der Schweizerischen liturgischen Landschaft eine besondere Pflege der geistlichen und liturgischen Musik und fragt sich, ob das Gespür für eine qualifizierte liturgische Sprache (in der Nähe der Alltagssprache bzw. der verschiedenen Mundarten) da sei, damit Profanes in allen Facetten und ungeschminkt zur Sprache kommen kann und damit das Anknüpfen beim Vertrauten gelingt (so ders., Ein Forschungsprojekt 19).

68 Aktives Musikmachen ist das beste Gegenmittel gegen Manipulation durch die Medien. Es geht also darum, mit allen Mitteln diese Kreativität zu fördern (so Bubmann, a.a.O. 98f).

69 Auch die neuere Musik will Transzendenz, und damit den neuen Menschen, der seine Endlichkeit akzeptiert und sich durch das gesellschaftliche Du, in der liebevollen Begegnung mit dem Mitmenschen konstituiert sehen kann (Jürgen Habermas). Damit wird zeichenhaft die für den christlichen Glauben konstitutive Erfahrung möglich: Gott ist die Erfüllung aller menschlichen „Gegenüber“, und er macht das Ich zu einem unverwechselbaren Ich (so Krieg, Der exemplarische Hörer 347–349).

70 Josuttis, a.a.O. 232.

5.6 Incantation als Spielfeld abduktiv-imaginativer Erfahrung

5.6.1 Freiheit durch Transzendenz und Distanz zur Welt

Das menschliche Hören ist nie ganz „in der Welt“: Seit den Hörerfahrungen im Mutterleib, die durch die Stimme der Mutter musikalisch wie sprachlich geprägt wurden, bestimmen viele Muster das menschliche Hören und so auch das Hören im Gottesdienst. Zwei gegensätzliche Muster sind etwa das durch Allmachtsphantasien geprägte Hören, das erobernd in die Welt drängt, ihr Mittelpunkt sein und sie mittels der Macht von Musik und Sprache – magisch – beherrschen will oder das durch die Sehnsucht nach der ozeanischen Einheit zweier Lebewesen geprägte Hören, das aus der Welt hinauszieht, weil diese als bedrohlich und feindselig wahrgenommen wird⁷¹ (3.2.2).

Das Singen und Sagen im Gottesdienst transzendiert die Welt, indem es in den Himmel, in die Geborgenheit der heilsamen Beziehung zu Gott drängt, in der Erwartung, dass „menschliches Schreien nicht ungehört bleibt in der Weite des Kosmos“⁷² – aber diese *heilsame Distanz zur Welt erweist sich als Anfang einer neuen Beziehung zu ihr*; denn der himmlische Jubelgesang übertönt das Seufzen in der Welt nicht, und alle, die in jenen einstimmen, werden umso sensibler für dieses. Durch die Einsicht in die heilsame Differenz zwischen Gott und Mensch, die mit der ästhetischen Erfahrung im Kontext des christlichen Glaubens einhergeht, erhält alles Rezipieren und Gestalten eine gemeinsame Ausrichtung: Gott die Ehre zu geben und ihn zu loben.⁷³ Und erst im Lob über die Befreiung kann dann auch die menschliche Erlösungsbedürftigkeit wahrgenommen und die Klage darüber in ihrer Tiefe ermesssen werden (Röm 7, 24f).

5.6.2 Der Flusscharakter der ästhetischen und der Glaubenserfahrung

Gottesdienstliche Incantation hat zum Ziel, dass menschliches Reden, Singen, Musizieren und Hören frei sein kann gegenüber panischer Berückung, mänadischem Rausch oder orphischer Abwehr; frei gegenüber den Allmachtsphantasien der Weltunterwerfung oder gegenüber Weltflucht bzw. Regressionswünschen zurück in eine ozeanische Ge-

71 Vgl. a.a.O. 178.

72 A.a.O. 205.

73 So Gutmann, Variationen 125.

borgenheit oder in die frühkindliche Einheit mit der Mutter. Menschliches Reden, Singen, Musizieren und Hören soll sich in der Incantation auf das himmlische Gegenüber Gottes verlassen können; denn so hat es allen Grund, sich ganz auf die Welt einzulassen, sich ihr und ihren Abgründen auszusetzen, sich mit ihr auseinanderzusetzen, sie ernst zu nehmen und gerade so neu zu gestalten, aus ihren alten Regeln neue zu entwickeln, ihre scheinbar festen Grenzen als überwindbar zu entdecken und neue Beziehungen zu schaffen. Die *Hypnosetechnik* unterstützt diese abduktiv-imaginative Arbeit an einer neuen Beziehung zur Welt wesentlich, indem sie ausgehend von der Geborgenheit in vertrauten Bildern oder Erfahrungen das Unbewusste in seiner Fremdheit und Dunkelheit als Herausforderung für das Finden neuer Strategien zur Lösung von Problemen oder für das Entdecken neuer Lebensmöglichkeiten nahe bringt und zu gebrauchen lehrt (5. 9).

Der Lebensstrom der Kreativität Gottes löst durch die Gestalt Jesu Christi konturierte Gestalt-Entwürfe aus, die für die Gottesdienstgemeinde zu erneuernden inneren Bildern werden können. Umgekehrt benötigt das Evangelium eigene Gestaltungen und Bilder der Gemeinde, um wirksam werden zu können (2.2.2; 2.3; 2.5.2; 4.1.2).⁷⁴ Die Kreativität Gottes nimmt im Gottesdienst immer neue Gestalt an, in den ästhetischen Gestalten von Architektur, Musik, Texten und Handlungen sowie in den ästhetischen Erfahrungen der einzelnen Teilnehmerinnen und Teilnehmer. Das Evangelium macht sich selbst und die Welt zu einem offenen, bewegten Kunstzeichen, d.h. zu einem Kunstzeichen „mit Flusscharakter“. Ästhetische Erfahrungen haben auch ohne Kontext des christlichen Glaubens im Idealfall Flusscharakter: Menschen, die z.B. in der Tätigkeit des Singens aufgehen, handeln in einem Zustand des „Flow“, der dem Zustand der Hypnose beim Hören eng verwandt ist (4.3.2). Der Flow-Zustand beim ästhetischen Handeln kann ein Zeichen sein für das gottesdienstliche Handeln aus dem Bewegtsein durch die Kreativität Gottes.

Incantation als hypnose- und flowbegleitete abduktive Imagination ist ein Weg der Begegnung mit dem Heiligen, der ins Abenteuer neuen Lebens führt und den die ersten Zeugen durch ihre kreative Abduktion vorausgegangen sind.⁷⁵

Die kreative Abduktion der ersten Zeugen ist die Ursituation der befreiten Rezeption und Gestaltung des Evangeliums, und die Incantation als Kunstzeichen mit Flusscharakter entspricht einer Wirkung dieser sich immer weiter aktualisierenden Ursituation.

74 Mit Gutmann, a.a.O. 118f.

75 Vgl. Josuttis, a.a.O. 162.181.

5.6.3 Abduktiv-imaginative Erfahrung: „fides quaerens intellectum“

Die ästhetische *Erfahrung* als (hypnose- oder flowbegleitetes) Erleben von Kunst im Gottesdienst ist die notwendige Voraussetzung für eine theologische *Deutung* derselben: Die Reflexion der Struktur des Kunstzeichens kann nur dann in der Nähe der Kunstwirklichkeit sein, wenn sie sich nicht vom schlichten Erleben als dem Grund ihrer Möglichkeit entfernt. „Es wird nur soviel erkannt, wie vorab erfahren wurde.“⁷⁶ Das heisst, zum Nachvollzug der kreativen Abduktion im Gefolge der ersten Zeugen gehört die *Imagination*. Die Imaginationsfähigkeit gibt dem abduktiven Denken den nötigen Flusscharakter, bringt es erst in Gang und hält es in Bewegung, während sie ihrerseits durch den hypothetischen Denkweg der Abduktion eine Richtung erhält. „Fides quaerens intellectum“: Die „zufallende“ imaginierte Entdeckung des Mittelbegriffs will metaabduktiv verifiziert werden, um sich als Regel bewähren zu können.

5.6.4 Incantation als Zeichen befreiter Zeit- und Raumerfahrung

Teilhabe an der Fülle der Zeit, in der Atmosphäre der (räumlichen) Nähe Gottes und der Verheissung der Auferweckung: Dies ist der Spielraum der Freiheit, den der Gottesdienst eröffnet.

Die gottesdienstliche Incantation ihrerseits bietet ein *Spielfeld für individuelle Interpretationen der Existenz*, auf dem die Interpretierenden getragen sind von der kreativen Abduktion der ersten Zeugen und sich daher von vornherein frei wissen gegenüber dem Alldruck der Existenzbegründung oder dem Diktat gesellschaftlicher Normen. Die Incantation ermöglicht ästhetische Erfahrungen, die sich ebenso wie die Glaubenserfahrung in den Bereichen Zeit, Raum, Körperlichkeit und Sinnlichkeit abspielen. Daher können ästhetische Erfahrungen zu Erfahrungen der vom Evangelium ausgehenden Dynamik werden: Das bewegte Kunstzeichen entspricht einer Wirkung des Evangeliums (2.2.2; 2.5.2; 4.1.2).

Diese Befreiung der Rezeptivität geschieht etwa in der *Zeiterfahrung*: Im intensiven Erleben des Hier und Jetzt im Gottesdienst spiegelt sich die unmittelbare Gegenwart Gottes. Der durch die ersten Zeugen in der kreativen Abduktion entdeckte Glaube an die Auferweckung Jesu bedeutet Teilhabe an der göttlichen Ewigkeit als Fülle der Zeit, die

76 Gadsch, Geistliche Musik – weltliche Musik 51f, im Anschluss an Hans-Eckehard Bahr.

ins Jetzt einbricht und einen Neuanfang schafft (4.1.1; 5.1.3) und damit Freiheit gegenüber der Macht der Linearität im menschlichen Zeiterleben mit ihrer unmenschlichen Logik („A folgt unbedingt aus B“, „Ergehen B folgt zwangsläufig aus Tun A“ oder „auf das Leben folgt der Tod“). Eine Incantation, die der Zeiterfahrung des Gottesdienstes gerecht werden will, könnte etwa im Sinne von John Cages Musik gestaltet werden, die ja auf ein Zeiterleben zielt, in dem nur das *Hier und Jetzt* zählt.⁷⁷ Eine andere Textstrategie für eine Incantation wäre die *Dynamik der Langsamkeit* im Sinne von Giacinto Scelsis Stück „Quays“, das als ein grosses Ritardando interpretiert werden kann. Auch die „Langeweile“ in Lachenmanns Musik wäre als Modell geeignet, insofern als dem Musik- oder Textmaterial zugetraut wird, dass es die Zeit stillstehen lassen und damit die Regel der Endlichkeit des Lebens unterlaufen kann, um den Belastungen durch Vergangenes oder der Angst vor Zukünftigem die Macht zu nehmen und einen Neuanfang zu ermöglichen (3.11.2; 3.11.7; 3.11.9).⁷⁸

Die befreiende Dynamik des Evangeliums kann sich auch in einer befreiten *Raumerfahrung* spiegeln: Der durch die Architektur sowie durch Texte, Musik und Handlungen individuell ausgeprägte und abgegrenzte Gottesdienstraum ist erfüllt von der Atmosphäre des grenzenlosen, Grenzen überschreitenden Da- und Für-uns-Seins Gottes. Die ersten Zeugen erfuhren, dass Jesus, obwohl gestorben, doch bei ihnen war, dass im Lebensraum Gottes auch der Tod eine Beziehung nicht abbrechen lassen kann.⁷⁹ Das Miteinander der Gottesdienst-Gemeinde ist seither umgeben von der heilsamen Nähe Gottes, die scheinbar unüberwindbare Grenzen überschreitet, die wahrhafte Beziehung ermöglicht und bestehende Beziehungen von Leistungsdruck entlastet.⁸⁰ Alle Beziehungen sind durch die Beziehung zu Gott konstituiert und werden umfasst durch den Raum des Leibes Christi.⁸¹ Eine

77 Musikerfahrung ist die Erfahrung, dass alle Zeit Gegenwart wird; Musik ist „ästhetisch wahrnehmbar gemachte Zeit. Und zwar Gegenwart. Und dabei fällt einem die Identität von Augenblick und Ewigkeit ein.“ Musik ist also nur in einem oberflächlichen Sinn Kunst in der Zeit; tiefer gesehen ist sie die Kunst der Überwindung der Zeit in der Zeit. „Unser Hörerleben ... kann Vergangenes und Künftiges als Gegenwärtiges hören“ (Berendt, *Das Dritte Ohr* 77f, im Anschluss an Hermann Hesse).

78 Vgl. Gutmann, a.a.O. 111.

79 In der japanischen Mythologie etwa gilt ein Flötenton als Mittel, die Grenzen zwischen Menschenwelt und Totenreich zu überwinden.

80 Vgl. a.a.O. 112.

81 Weil es im Gottesdienst um die Freiheit geht und Freiheit gefährlich ist, kann der Gottesdienst als Ort verunsichernd wirken oder zumindest unverständlich sein für den, der nicht nach Freiheit verlangt. Ohne diese Freiheit, die die Macht und Gnade Gottes erfahrbar machen und so heilvolle Lebensorientierung geben kann, ist der

Incantation könnte etwa nach dem Modell später Kompositionen Messiaens gestaltet werden, bei denen ein klangliches Hintergrundmuster Beziehungsmöglichkeiten für unterschiedliche individuelle Stimmen bietet (3.11.8).

Die Incantation ist ein *Zeichen befreiter Rezeptivität*, die sich im gottesdienstlichen Hören, Singen, Sagen oder Spielen äussert und zu der eine befreite Zeit- und Raumerfahrung gehört. Die Freiheit der Rezeptivität ist *begründet in der Transzendenzerfahrung als heilsamer Distanz zur Welt, die erst neue Beziehung dazu ermöglicht*. Sie verdankt sich der Glaubenserfahrung als Erfahrung des abduktiv-imaginativen Sich-bewegens durch die Auferweckungskreativität.

5.7 Die Rolle der Wiederholung für die abduktiv-imaginative Rezeptivität

5.7.1 Wiederholung als elementares Formprinzip

Die *Wiederholung* ist eines der elementaren Formprinzipien sprachlicher wie musikalischer Grammatik und gehört zu den Regeln der „Reihung“, „Variierung und Kontrastierung“ oder „Wiederaufnahme und Analogiebildungen.“⁸² Wiederholung ist ein Element, das Beständigkeit, Vertrauen, Sicherheit und Entspannung fördert und somit die Ziele der Liturgie unterstützt (4.5). Angesichts von sich immer schneller verändernden Welterfahrungen und Beziehungen wäre das Individuum besonders auch auf wiederkehrende Abläufe angewiesen, damit es überhaupt das Neue bearbeiten und integrieren kann: Das Spiel von Wiederholung, Gegensatz und variiertem Wiederholung ist der Anfang der musikalischen Form überhaupt⁸³, während der Rückgriff auf Bekanntes, sich ständig Wiederholendes eine „psychohygienische“ Notwendigkeit für den geistlichen und kulturellen Fortschritt darstellt.⁸⁴

Gottesdienst jedoch wertlos. Wenn jeden Sonntag ein Gottesdienst stattfindet, ist dies keine klare Motivation wie sie in den Kasualien vorliegt. Aber hier seitens der Kirche Zwang auszuüben, ist ebenso sinnlos wie Kundenfang zu betreiben. Denn wenn das Gesetz von Angebot und Nachfrage Überhand zu nehmen beginnt, wird die gottesdienstliche Freiheit durch Anpassung an das Zeitbewusstsein beschnitten (so Josuttis, a.a.O. 88f.90–93).

82 Mit Gruhn, *Musiksprache*, Sprachmusik 64.

83 Mit Zender, *Wir steigen niemals in denselben Fluss* 66.

84 Ein häufiges Beispiel aus der Volksmusik sowie der Klassik ist etwa die auf Wiederholung und Sequenzierung basierende motivische Gliederung einer Melodie (ein kurzes, z.B. dreitöniges Anfangsmotiv wird jeweils auf anderen Tonhöhen und mit

Die Wiederholung von Motiven oder ganzen Melodien, jene von rhythmischen oder harmonischen Mustern und dynamischen Eigenschaften ist ein Charakteristikum der frühen Musik und damit der kultischen Incantation; sie ist aber zugleich ein zentrales Bauprinzip in der traditionellen Musik insgesamt, das im Sinne einer Textstrategie Relationen zwischen Motiven herstellt. Ohne das Prinzip der Wiederholung wären Gegensätze oder Variationen als Abweichungen nicht möglich. Durch das Mittel der Wiederholung⁸⁵ macht Musik das im Leben sonst Unmögliche möglich: die Wiederkehr des Gleichen. Diese trägt zu ihrem *Zauber* bei:

„Der Sieg über das Vergehen, das Anhalten der Zeit kraft der Erinnerung, das die Reprise so beglückend macht. Was war, kommt wieder und ist wie neu, strahlend, voller Verheissung – aber auch unwiederholbar, einmalig wie das Glück. Tatsächlich ist Erinnerung das eigentliche Medium der Musik. Was einmal etwas bedeutete, dann im Fluss der Zeit zerging oder sich verwandelte, wird zurückgeholt in die Gegenwart und da neu erlebt. Aber es fällt auch wieder der Vergänglichkeit anheim, wird aufgesogen von der verfließenden Atmosphäre der Klänge, um dann erneut heraufzudämmern oder blitzartig aufzuscheinen. Und so eröffnet jede Wiederholung andere Aspekte.“⁸⁶

5.7.2 Variation, Entwicklung und Verfremdung als Spielformen der Wiederholung

Zur Wiederholung gehört natürlicherweise die *Entwicklung* und damit u.a. die *Steigerung* als ein weiteres musikalisches Grundprinzip in unzähligen Spielformen. Die Wiederholung bildet einerseits die notwendige Grundlage dafür, dass Entwicklung überhaupt möglich wird: Dank der Wiederholung von musikalischen Elementen können diese bis in ihre kleinsten Details hinein kennengelernt werden; so sind dann auch Veränderungen an ihnen festzustellen und diese mit der ursprünglichen Gestalt sowie untereinander zu vergleichen, in Beziehung zu bringen. Wiederholung ermöglicht also eine Verlangsamung der Wahrnehmung. Andererseits wäre die Wiederholung ohne Entwicklung

leichten Intervalländerungen wiederholt, sodass es wiedererkennbar bleibt (mit Rauhe, *Wie Musik helfend und heilend wirken kann* 141).

85 „Bei der Wahrnehmung von Musik richtet sich unsere Aufmerksamkeit auf Gestalten aus Tönen, Klängen, Geräuschen von rhythmischer und dynamischer Struktur. In ihrem zeitlichen Ablauf suchen wir Beziehungen – Wiederholungen, Varianten, Gegensätze –, also ein Netz von Entsprechungen und darin einen Prozess von Gefühlen“ (Schnebel, *Musik – eine Sprache* 18).

86 Ebd.

eintönig und leblos. Selbst die beschwörende Monotonie, die in der einförmigen Wiederholung immer gleicher oder ähnlicher musikalischer Elemente besteht, muss nicht, aber kann als eindringliche *Steigerung* empfunden werden. Die Beobachtung, dass es ein grundmenschliches Bedürfnis ist, Unstrukturiertes zu strukturieren bzw. Leeres und Eintöniges zu füllen und zu beleben, lässt vermuten, dass die Zuhörer und Zuhörerinnen bei monotoner Musik gegen die „lange Weile“ zu kämpfen beginnen, indem sie selbst Elemente der Entwicklung einbringen und die Informationsarmut der Musik durch eigene Konnotationen bereichern.⁸⁷

Der *Beziehungsreichtum*, der durch Wiederholung und Entwicklung in der Musik entsteht, bedeutet das intensive Ausloten des Tonmaterials und gleicht einer Landkarte, auf der Übergänge, Grenzüberschreitungen zwischen den verschiedenen Tälern eingezeichnet werden. Auch in Texten gibt es Leerstellen als Entwicklungspotential zu entdecken, auszuloten und durch Übergänge, Grenzüberschreitungen mit dem Kontext zu verbinden. Musik kann das Suchen und Finden neuer Beziehungen zwischen ihren Elementen darstellen und im Zusammenwirken mit Texten die Hörenden dazu anregen, dasselbe auch mit ihren Gedanken und inneren Bildern zu versuchen.⁸⁸

In den „Cinq Incantations“ von André Jolivet (5.3) werden die Anfangsmotive (eine kürzere Melodie oder auch nur ein paar Töne) so wiederholt, dass sie diese zunächst leicht abwandeln, etwa durch melodische Verzierungen und *Variationen*, durch Bereichern des bisherigen Rhythmus oder durch Schwerpunktverschiebungen gegenüber dem Anfangsmetrum sowie durch Verändern des Tempos und der

87 Auf solche Konnotationen zählt z.B. auch die sogenannte „meditative Musik“. Denn eine Musik, die dasselbe immer gleich wiederholt, ist auf die Dauer unerträglich, ja eine Qual; sie verunmöglicht den Zuhörerinnen und Zuhörern gerade die Konzentration und zwingt sie dazu, der Monotonie auszuweichen, um Abwechslung zu finden. Die erwünschte Meditation und Konzentration im Hören wird m.E. vielmehr durch sorgfältig-variiertes Umkreisen und Umspielen eines Motivs, also durch musikalisch dargestellte Konzentration erreicht.

88 In der Musik- wie in der Literaturgeschichte gibt es viele Beispiele der Form „Thema und Variationen“, die geeignet sind, komplexe, unendliche, unerschöpfliche Themen des Lebens zu bewältigen. Indem sie in eine Kunstgestalt gebannt werden, können sie dann doch als für den Moment abgeschlossen gelten. Und doch ist „Thema und Variationen“ eigentlich eine nicht abschliessbare Form und möchte das menschliche Bedürfnis nach abgeschlossenen Werken unterlaufen, um der Unabgeschlossenheit des Themas im Leben gerecht zu werden. Da sich die Variationen auch bei offenen Musikzeichen an das Thema anlehnen müssen, also das Vielfältige, Unkontrollierbare, Phantasievolle an das Bekannte anknüpft, bleiben auch solche für das Hören nachvollziehbar (so Picard, Die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur 57–59).

Dynamik usw. Variationen lassen immer neue Beziehungen zwischen dem Anfangsmotiv und den daraus abgeleiteten Tongebilden sowie zwischen diesen selbst entstehen. Und diese Beziehungen wiederum sind aufgrund entsprechender Regeln (Codes) geknüpft (z.B. Bereicherung, Ausdehnung, Spannungssteigerung, Wachstum zu einer neuen Gestalt usw.), die ihrerseits die Textstrategie der Variation individuell variieren und so das deutende Dazutun der Hörerinnen und Hörer provozieren.⁸⁹ Bei Jolivets Incantationen treten zusätzlich zur oben beschriebenen Variation und Entwicklung auch Ereignisse auf, die nicht aus den bisherigen Beziehungsregeln ableitbar sind, sondern wie aus dem Nichts auftauchen, aus Leerstellen herauswachsen: Manchmal bricht die Komposition plötzlich ab und kehrt zum Anfangsmotiv zurück oder wechselt zu ruhigeren, spannungsärmeren Aussagen; ein Motiv verliert sich im Laufe seiner Entwicklung „in unabsehbare Gefilde“, wird durch neue Elemente derart *unterbrochen*, dass seine ursprüngliche Gestalt nicht mehr wieder zu erkennen ist oder eine neue Gestalt an ihre Stelle tritt; einige der Entwicklungen werden nicht zu einem Abschluss, sondern zu einem *offenen Ausgang* geführt; und unversehens mischt sich in die Textstrategie der Variation oder Entwicklung jene der *Verfremdung* des Materials durch neue Klänge, geräuschhafte Tongebung und Glissandi.

Jolivets Incantations haben einen tastenden, suchenden, manchmal (heraus)fordernden und in die Extreme gehenden, jedenfalls un abgeschlossenen, *improvisatorischen* Charakter. Damit wecken sie bei Interpretinnen und Rezipienten *Improvisations- und Imaginationsbereitschaft*. Bei ihnen und bei ähnlichen Stücken zeigt sich besonders gut, dass eine Komposition im Sinne eines offenen Kunstzeichens erst durch das Interpretieren und Rezipieren bzw. Abduzieren an ihr Ziel kommt. Improvisation oder improvisierendes Spiel im Sinn der Incantation stellt einen Ausweg aus der „barocken“ bzw. „romantischen Gefangenschaft“ der im Gottesdienst erklingenden Musik dar, die in grossen Teilen Deutschlands und der Schweiz bzw. Englands beobachtet werden kann.⁹⁰

Nicht nur Musik basiert auf den Strukturprinzipien von Wiederholung, Entwicklung, Variation, Kontrastierung und Verfremdung, sondern auch die Wortsprache, in der diese Prinzipien ebenfalls gestaltbildend wirken.⁹¹ Dies eröffnet für den Gottesdienst eine Möglichkeit, Wort- und Musikteile näher miteinander zu verbinden, in der Absicht,

89 Mit Klie, Zeichen und Spiel 316.

90 Vgl. Luff, Die barocke Gefangenschaft 74.

91 So Gruhn, a.a.O. 102.

der Offenheit und Entwicklungsfähigkeit des Evangeliums gerecht werden. Im Unterschied zu Museen oder Kinos, die durch Bilder, Geschichten oder Filme die Tradition des Christentums oder anderer Religionen vermitteln, ist der Gottesdienst deren *rituelle, vollziehende Vergegenwärtigung*, bringt sie als lebendige und offene zur Darstellung und ermöglicht dadurch ihre vielfältige *Weiterentwicklung*.⁹² Wenn also im Zusammenhang mit der Verwendung der Incantation im Gottesdienst von *Wiederholung* die Rede ist, geht es wie oben angetönt nicht um den (unmöglichen) Versuch, Texte, Lieder oder Musik unangetastet zu konservieren; Wiederholung dient vielmehr als rituelles Gestaltungsmittel und als Voraussetzung für Entwicklung, Variation, Gegensätze, Verfremdungen, Brüche und Neugestaltungen und *Neuinterpretation* (4.5.2). Die Incantation zeigt: Wiederholung der Tradition, z.B. Bach-Choräle oder Einsetzungsworte usw. genügt nicht, auch wenn sie sich um eine noch so spielerische Gestaltung bemüht; denn dadurch kann das magische Missverständnis entstehen, diese Elemente seien ewig-gültige und heilsnotwendige Symbole und nicht nur auf Signifikation angewiesene Zeichen. Die Wiederholung muss sich also öffnen für Neues. Ebenso muss einerseits die stabile Grundstruktur des Gottesdienstes erhalten werden und erkennbar sein, aber sich anderseits in die verschiedenen Gemeindesituationen übersetzen lassen.⁹³

Nicht die Wiederholung der gottesdienstlicher Formen und Gestalten, sondern erst das in der Wiederholung angelegte situationsgemässe Weiterentwickeln und Neuinterpretieren kann den Gottesdienst zu seiner Identität führen.⁹⁴

5.8 Incantation als Schwellenraum für Grenzüberschreitungen

Jedes offene und bewegte Kunstzeichen, auch eine Incantation, wird dadurch charakterisiert, dass die anfangs gültige Textstrategie durch eine unableitbare neue abgelöst werden kann, also z.B. Wiederholung, Entwicklung und Variation sich in Brüchen oder Verfremdungen fortsetzen. Auf diese Weise stellt das Zeichen einen *Schwellenraum für Grenzüberschreitungen* dar. Das heisst, die interpretatorische und im-

92 Mit Grözinger, Toleranz 53.

93 So Josuttis, a.a.O. 154.159.

94 Erst so wird er zu einem konkurrenzfähigen Angebot auf dem Markt der ästhetischen Milieus der heutigen Gesellschaft (so Hauschildt, Unterhaltungsmusik 298).

provisorische Gestaltung eines Musikstückes oder eines Textes führt im Idealfall zur abduktiv-imaginativen Rezeptivität:

Interpretation und Improvisation haben es immer mit der Auseinandersetzung zwischen der Kompetenz zur Anwendung von (Spiel)regeln sowie deren freien Nutzung bzw. Erweiterung oder Erneuerung durch das Individuum zu tun oder mit dem Erkennen von Strukturen und deren Öffnung. Ein offenes Kunstzeichen veranlasst ja gerade verschiedene, einander nicht ausschliessende, sondern sich bedingende abduktive Interpretationen und schafft dadurch ein Netz verschiedener Interpretationsmöglichkeiten, das die unendliche Semiose eingrenzt. Es entscheidet, wie weit seine Kontrolle über die Mitarbeit seiner Rezipienten und Rezipientinnen gehen soll, also welche Codes diese gebrauchen können müssen und wieweit es dem Abenteuer freier Interpretation Platz schaffen kann, um die subjektiven Einfälle und die imaginative Kraft der einzelnen Mitspielenden zum Zug kommen zu lassen.⁹⁵ Die Regeln einerseits geben der Wahrnehmung der Mitspielenden und Mitspieler den Charakter eines „wohnlichen Raumes“, in dem die Erfahrung von Sicherheit (durch das Einüben der Regeln) sowie von Dauer (durch die Geltung der Regeln) gemacht werden kann. Es ist der Raum der Textstrategie, der die Interpretation und Improvisation vor Beliebigkeit bewahrt und der die angemessene Rezeption vorzeichnet. Aber andererseits weist dieser Raum der Textstrategie immer auch beabsichtigte „Nischen“, *Leerstellen* auf, dank derer die imaginative Seite der Abduktion gefördert wird.⁹⁶ Zur Fähigkeit, Regeln anzuwenden, gehören bei der Musik wie bei der Sprache die handwerklichen Aspekte: Interpretierende benötigen eine Vertrautheit im Umgang mit den verschiedenen Elementen des gegebenen Musik- oder Text-Materials, die die Voraussetzung bildet für das Aufsuchen von Grenzen sowie das Erkunden von Neuland. Rezipierende ihrerseits benötigen Vorkenntnisse, v.a. Hörerfahrungen, um mit dem jeweiligen Material vertraut zu werden und es weiter entwickeln zu können.

Wenn der Gottesdienst so etwas wie Heimat bieten soll, muss er damit rechnen, dass die *Individualität* und *Imaginationskraft* der Mitspielenden einen unberechenbaren, authentischen – nicht beliebigen! – Aspekt mit sich bringt, sofern sie sich nicht vor dem Einsatz ihrer ganzen Person scheuen: So wie die Individualität in ihrer Auseinandersetzung mit den Regeln eines Musikstücks oder Textes einen unverzicht-

95 So Eco, *Lector in fabula* 71–73.

96 Albrecht Grözinger schreibt der Leerstelle bei der Predigtarbeit eine wichtige Funktion zu: Der „horror vacui“ vor dem Predigteinfall muss ausgehalten werden, damit die Wahrnehmung des Predigenden genug Zeit hat, einen Neuanfang zu wagen, anstatt einfach die letzte Predigt zu wiederholen (so ders., a.a.O. 83–85).

baren Bestandteil des Gelingens von Kommunikation darstellt⁹⁷, ist sie auch für den Nachvollzug der kreativen Abduktion der ersten Zeugen im Gottesdienst entscheidend. Und so wie gelingende textliche oder musikalische Interpretation bzw. Improvisation nicht ohne *vorbereitende Stil- und Methodenkompetenz* auskommt, braucht es *Kompetenz im Blick auf die Gestaltungsregeln* eines Gottesdienstes, um den Gottesdienst als „Weg ins das Leben“ (Manfred Josuttis) zu verstehen. Die eingeübten Worte, Lieder, Handlungen usw. werden dann im Moment des Geschehens von den Spielern und Hörerinnen interpretatorisch, improvisatorisch und rezeptiv „verbraucht“, „ausgehört“⁹⁸, „zerkaut“, und „verschmort.“⁹⁹ Denn Interpretation, Rezeption und Improvisation benötigen Zeit und Freiraum zur Langsamkeit, Ausführlichkeit und Analyse aller Einzelheiten. Das Arbeitsmaterial braucht am Ende nicht mehr dasselbe zu sein wie zu Beginn der Auseinandersetzung, sondern wird möglicherweise verwandelt. Wichtig ist, dass dabei Leerstellen auftauchen, dank derer abduktiv *Grenzen überschritten* werden können und sich *Neuland* auftut.

Grenzüberschreitungen und Neuanfänge werden auch als „liminale Situationen“¹⁰⁰ bezeichnet. Als Situationen gelingender Interpretation und Improvisation bzw. Abduktion gehören sie zu allen Ritualen und sind ein gemeinsames Ziel ästhetischer Prozesse oder auch sportlicher Spiele. Sie machen deren bleibende Attraktivität aus, denn sie ermöglichen die Erfahrung der Erweiterung des Bewusstseins und des Lebensfeldes: Erfahrung von *Transzendenz*. Zu dieser gehören etwa das Überschreiten der Grenze zwischen der Ordnung durch Regeln und dem „Chaos“ des Suchens nach neuen Regeln; oder das Überschreiten der Grenze zwischen dem Individuum und seinem Verhalten, sodass es eins wird mit dem, was es tut; oder auch das Überschreiten der Grenze zwischen dem Individuum und anderen Menschen, sodass sie sich einander unverstellt mitteilen, einander entsprechend unverstellt wahrnehmen können und Gemeinschaft möglich wird.¹⁰¹ Bei Ritualen wie Fussballspielen, Chorsingen, Rockkonzerten, Rave-Parties oder Avantgarde-Performances werden ähnlich wie in religiösen Ritualen

97 Vgl. Gutmann, Grenzgänge 88f.

98 Der Komponist György Kurtág verwendet für sein Komponieren den Begriff „Aushorchen“: Aushorchen der Musik aus allen Zeiten und allen Kulturen als ein Hineinhören in die Tiefe der anderen Menschen und als ein gleichzeitiges Aushorchen der eigenen Person, um das Ausgehörte dann in eigener Sprache ausdrücken zu können (so Stenzl, Aushorchen und Schweigen 33).

99 Gutmann, a.a.O. 89.

100 A.a.O. 92.

101 Mit Gutmann, a.a.O. 93.97.

die Zustände der *Trance* oder der *Hypnose* angestrebt, die Ausführenden wie Rezipierenden helfen, das Alltagsbewusstsein zu transzendieren, an das individuelle und kollektive Unbewusste anzuknüpfen und Grenzen zu überschreiten.¹⁰²

Rituale machen Menschen also zu *Schwellenkundigen*. Schwellenkundig sein ist eine Fähigkeit, die es in der heutigen pluralitätsgeprägten Zeit umso wichtiger zu nehmen und umso sorgfältiger zu beachten und zu gestalten gilt, zumal die Biografie des Individuums weder wie in früheren Zeiten einen mehr oder weniger vorgegebenen Verlauf zeigt noch im Rückblick als Ganzheit erscheint, sondern bewegt, unsteig, gefährdet, unberechenbar und fragmentarisch bleibt. Sie muss – damit Identität erfahren werden kann – in ständiger Auseinandersetzung mit anderen immer wieder neu erfunden und angefangen werden.¹⁰³

In der heutigen Welt der sich immer neu an die wechselnden Gegebenheiten anpassenden Lebensentwürfe haben die grossen Werke und globale Gültigkeit beanspruchenden geschlossenen Systeme von Kunst, Wissenschaften, Weltanschauungen oder Religionen ihre Glaubwürdigkeit verloren. Gefragt sind also weder die schwarz-weiss malenden Epen omnipotenter Helden in den Computerspielen noch die modernen Mythen der Liebe („Titanic“ oder Lady Diana), die das fragmentarische, individuelle und eigenständige Leben der Rezipierenden regressiv verdrängen machen. Wichtig wären *kleine, begrenzte, unspektakuläre Geschichten mit ihren (an)greifbaren, verletzlichen, begrenzten, unvollkommenen Figuren*, die den Wunsch heutiger Menschen nach einem eigenen Leben aufnehmen¹⁰⁴, Geschichten also wie etwa jene von den beiden verlorenen Söhnen (5.8.2).

5.8.1 Autonomie des Hörens oder christliches Selbstbewusstsein?

Heutige Gottesdienstbesucher und -besucherinnen können sich nicht mehr auf einen hermeneutischen Konsens zwischen weltlicher und christlicher Tradition abstützen; Kunst und Christentum haben meist nicht mehr dieselbe Basis.¹⁰⁵ Erstere will autonom sein und verlangt,

102 Mit Gutmann, a.a.O. 92f. Vgl. Josuttis, a.a.O. 56.66.178; vgl. Treml, Anklänge 183f.

103 So Grözing, a.a.O. 22.42.45.125.127.

104 Mit Grözing, a.a.O. 121.128.

105 Für das Neuluthertum und das philosophische Denken Theodor W. Adornos galt noch die idealistische Vorstellung vom Geist als Movers, der die Geschichte in Bewegung hält und sie messianisch auf ihre Transzendenz hin öffnet, sodass sowohl Jesus Christus wie auch ein Musikstück von Richard Wagner als Symbole desselben

unabhängig von der christlichen Wahrheit wahrgenommen zu werden (2.6). Die theologische Tradition, die den neuen Menschen als durch Gottes Gegenüber konstituierte, unverwechselbare, die Welt überdauernde selbstbewusste Person versteht, verblasst für die Kunstschaffenden wie für das Allgemeinbewusstsein heutiger Gesellschaft; das *Bewusstsein der Gefährdung des Ich* durch verschiedenste Beeinflussungen und Abhängigkeiten, dem ein *verschärftes Subjektbewusstsein* korrespondiert, scheint stärker zu sein. Doch bietet gerade dieses Denken die Möglichkeit einer neuen Brücke zur Theologie, indem sich Hoffnung auf einen neuen Menschen mit neuer Rationalität und Freiheit bemerkbar macht oder das „verlorene Ich“ sich durch das Gegenüber des gesellschaftlich Anderen neu zu konstituieren versucht und sich der Namhaftigkeit menschlicher Existenz bewusst wird.¹⁰⁶ Aufgabe der (Praktischen) Theologie ist es daher, ihr *Bild des für Gott offenen Ich* zwar weiterhin zu profilieren als das Bild einer Person, die „mehr ist als eine Sammlung von Fakten und Mythologemen“; doch dies muss sie tun ohne den falschen Rückhalt einer die letzte Wahrheit postulierenden Pneumatologie, sondern indem sie die *Erinnerung an die Auferweckung Jesu Christi* wachhält.¹⁰⁷

Es geht also nicht nur um die Erinnerung, den Nachvollzug oder die Wiederholung der kreativen Abduktion der ersten Zeugen, sondern um den *Neuvollzug*, die *Neugestaltung* dieser Abduktion, damit ein neuer Weg der Entdeckung des Ich eingeschlagen werden kann. Das Ich, das sich im Gegenüber des auferweckten Gekreuzigten und in der Auseinandersetzung mit der Auferweckungskreativität Gottes zu konstituieren hofft, ist die Grundlage für das abduktive Hören. Im Vollzug der Metaabduktion weiss sich dieses Hören in der Gemeinschaft derer, die die Auseinandersetzung um die immer neue Interpretation der Auferweckungskreativität suchen, aber ebenso in der Gemeinschaft

Geistes fungieren konnten (so Krieg, *Der exemplarische Hörer* 339). Auch die Vorstellung Adornos, dass sich in der Wahrnehmung eines Kunstzeichens die Ewigkeit für einen Augenblick enthüllen könne, um sich dann wieder zu verschleiern (2.2.2), ist ebenfalls dem Idealismus verpflichtet (a.a.O. 342f). In heutiger Kunst gelten Himmel und Welt als fern voneinander, und das Ende der Welt wird vom Menschen selbst verursacht, ein eschatologischer Ausblick ist daher nicht mehr möglich. Deshalb ist auch das Ich des Künstlers oder Hörers nicht mehr das idealistische, vom Geist bevollmächtigte Subjekt, das Einblick in die Ewigkeit bekommt, sondern ein Ich, das den Glauben an eine letzte Wahrheit verloren hat und dadurch wie noch nie gefährdet ist – ein Ich, das in verschiedenste Interpretationsmöglichkeiten auseinander bricht, vielleicht sogar ein totes Ich, weil sein Gegenüber, sein Gott, ebenfalls tot ist (so Krieg, a.a.O. 347f, im Anschluss an Michel Foucault).

106 So Krieg, a.a.O. 348, im Anschluss ab Jürgen Habermas.

107 So Krieg, a.a.O. 353f.

derer, die die Frage nach dem Menschen ausserhalb des christlichen Glaubens stellen.

Der theologische Hintergrund des gottesdienstlichen Hörens sowie des Umgangs mit der autonomen Kunst ist die *hermeneutische Einsicht*, dass beidem gerecht zu werden ist: der Entmachtung Gottes in der Neuzeit sowie der Macht- und Gnadenwirkung Gottes im christlichen Glauben, und dass deren Differenz nicht zu vertuschen, aber deren Konfrontation zu ermöglichen ist.¹⁰⁸

5.8.2 Biblische Geschichten als Schwellenraum für Grenzüberschreitungen

Biblische Geschichten sind ein „pluraler Spielraum“, d.h. ein Spielraum, in dem die unzähligen Facetten menschlichen Lebens eingefangen werden. Dieser erlaubt es verschiedensten Menschen (Pessimisten, Optimisten, Bibelerfahrenen und Bibelfernen, allgemein religiösen Menschen usw.), ihre eigene Lebensgeschichte darin anzusiedeln, sich mit den Figuren zu identifizieren und deren Rollen für sich selbst auszuprobieren.¹⁰⁹ Der christliche Gott will eine Geschichte haben *mit* den Menschen, nicht ohne sie, und nimmt daher das grundmenschliche Bedürfnis nach Geschichten auf; denn Geschichten, ob Schöpfungserzählungen, Sagen von Staatsgründungen, Familiengeschichten oder erzählte Einzelbiografien, können das Chaos bannen, Furcht vertreiben, die Weltphänomene deuten, Orientierung und Vertrauen schaffen¹¹⁰. Aus diesem Grund ist die Bibel voller Geschichten. Der Überschuss der biblischen Geschichten, der auch ein *Überschuss der Fremdheit* ist, ermöglicht heutigen Menschen eine Horizonterweiterung bzw. eine Grenzüberschreitung in Bezug auf ihre Lebensgeschichte und kommt ihrem Bedürfnis nach Transzendenz entgegen.¹¹¹ Die Fremdheit besteht u.a. gerade darin, dass die Figuren in den biblischen Geschichten ihre Würde als Menschen nicht aus sich selbst, im Besiegen der Welt (Computerspiele), aus dem Schwur unsterblicher Treue (Titanic) oder aus dem Leben und Sterben für die wahre Liebe (Lady Diana) erhalten. Sie brauchen also keine Übermenschen und Mythen darzustellen, in denen einzelne Aspekte des Lebens, Gewalt oder Partnerliebe, vergöttlicht oder zumindest ideologisiert würden. Sie müssen nicht das starke Sub-

108 Mit Ebeling, Hermeneutik 88f.

109 So Grözinger, a.a.O. 98.108.113ff.132f.

110 A.a.O. 93.127.

111 Vgl. Grözinger, a.a.O. 120.134.

jekt als Herr im Hause ihrer Lebensgeschichte sein und das Leben als Ganzheit zu entwerfen versuchen¹¹², sondern sie erfahren aus der Begegnung mit Gott – dank der Textstrategie der christologischen Kriterien im Gottesdienst (4.2.1) – dass sie, *so wie sie sind, eine unverbrüchliche Würde und Freiheit erhalten haben*: die Würde der Kinder Gottes und die Freiheit gegenüber der Todesangst. Damit Menschen in den biblischen Geschichten ihr eigenes Leben erkunden und darin Grenzen überschreiten und Neuanfänge wagen können, brauchen sie die Rede von Mitmenschen, die sowohl den Umgang mit den biblischen Geschichten gelernt haben, als auch an der Suche heutiger Menschen nach dem eigenen Lebenssinn teilnehmen; Mitmenschen, die ihre eigene Lebensgeschichte ins Spiel bringen, sich selbst aufs Spiel setzen und Gott so zur Sprache bringen, dass seine Geschichte durch ihre eigene hindurchgegangen ist, um in ihr (menschliche) Gestalt anzunehmen.

Menschen, die im Gottesdienst biblische Geschichten interpretieren und neu erzählen oder darüber predigen, jene, die musikalisch das Lob Gottes oder das Seufzen der Schöpfung ausdrücken sowie die Gemeinde, die hörend, singend und betend den Gottesdienst mitgestaltet, stellen das *Erdreich* dar, durch das das Wasser des Lebens hindurchsickert und das aus der Glaubenserfahrung etwas individuelles Neues wachsen lässt.

Die von der Gottesgeschichte angeregten Bilder sind offene Zeichen, entstanden in einem von der christlichen Freiheit bewegten Spiel. Diese Bilder wollen die Rezipierenden nicht vereinnahmen und überreden; ihre Sprache ist – wie die Menschen es von der Sprache des Gottesdienstes insgesamt erwarten – eine Gegensprache zur Demagogie, Rattenfängerei, zum Entertainment, zum Klischee, zur beruhigend-abgeschlossenen Sprache der Alltagswelt. Sie ist eine Sprache, die den Rezipienten und Rezipientinnen und ihrer Welt zugewandt ist und Beziehung zu ihnen schaffen will. Sie ist wie ein wohnlicher Raum, in den die Menschen mit ihren eigenen Erfahrungen und ihren eigenen Lebensgeschichten eintreten können; ein Raum, der ihnen das Gefühl gibt: „Ich bin gemeint!“, der aber zugleich auch fremd, ungewöhnlich und dadurch verheissungsvoll, ja verlockend und „*verzaubernd*“ ist: ein Raum als *Schwelle*¹¹³ zur Grenzüberschreitung, zum *Wagnis eigener*

112 A.a.O. 126.

113 Grözinger nennt diese Sprache „Schwellen-Sprache“ der Predigt, die drei Welten miteinander ins Gespräch und ins Spiel bringt: Die Sprache als Medium, die Subjektivität des Predigenden sowie die Erfahrungen der Menschen mit Gott, die sich in der Bibel niedergeschlagen haben. Weiter müssen die Hörerinnen und Hörer *mitspielen* können, damit sie an die Schwelle der Auseinandersetzung zwischen Gottesgeschichte und eigener Lebensgeschichte gelangen können (so ders., a.a.O. 131f). Die

Schritte in Richtung auf die gefährlich-unsichere, abgründige, abduktiv-imaginative Entdeckung neuen Lebenssinns.¹¹⁴

Die Bilder aus der Gottesgeschichte ermöglichen also durch vielfältige Wiederholung und Interpretation Wahrnehmung und Begegnung zwischen den Menschen und dem Fremden, um wechselseitige Transparenz zu schaffen, sodass ein klärendes Licht in das alltägliche Leben dringen kann.¹¹⁵ Das heisst gerade nicht, dass die biblischen Texte bei ihrer Gestaltung für den Gottesdienst, etwa als Incantation, auf Aktualität und Anwendung getrimmt werden müssten; um die Fremdheit sowie den erhellenden „Überschuss“ an Lebenssinn herauszuarbeiten, sind v.a. die von den christologischen Kriterien abgeleiteten Spielregeln (4.4) zu beachten.¹¹⁶ Zudem bewirken das Fragmentarische und die Pluralität der heiligen Schriften sowie Brüche, Mehrschichtigkeit und Widersprüchlichkeit in den einzelnen Texten, dass sie – im Gegensatz etwa zur Verabsolutierungstendenz von Medien – einen umso glaubwürdigeren Identifikationsraum für die fragmentarischen und widersprüchlichen Existenzen heutiger Interpreten oder Hörerinnen bieten.¹¹⁷

Poesie erfüllt alle diese Forderungen an die Predigtsprache, aber das heisst nicht, dass die Predigtsprache Poesie sein muss, um dasselbe zu leisten, denn das wäre für viele Predigende eine Überforderung (a.a.O. 227). Unter Aufnahme und Abgrenzung von Johannes Andereggs „tentativer“ Sprache nennt Grözinger die für die Predigt nötige Sprache eine *anmutende*, abgeleitet vom griechischen Begriff „Charis“ (a.a.O. 229f), für die die Gleichnisse Jesu als Sprachschule dienen können (a.a.O. 239). Gefragt ist also eine Sprache zwischen Alltag und Poesie sowie zwischen „Behauptung und Indifferenz“ (a.a.O. 231ff). Als Beispiel führt Grözinger eine Predigt Eberhard Jüngels über den hinkenden Jakob an: Es ist eine Predigt voller Theologie und zugleich voller Lebenswelt und Subjektivität des Predigers, ein Bildraum voller Menschlichkeit, der Identifikation und Erhellung ermöglicht sowie Lebenssinn schafft. Die Hörerinnen und Hörer können in das Bild eintreten mit ihrer eigenen Lebensgeschichte, ihrem eigenen Hinken, ihrer Freude am Sonnenaufgang und der Trauer um verpasste Sonnenaufgänge (a.a.O. 242f).

114 Mit Grözinger, a.a.O. 136.

115 Christliche Freiheit als Freiheit gegenüber der Angst vor der Vergänglichkeit kann in einzigartiger Weise die Begegnung mit dem Fremden ermöglichen, in der Auseinandersetzung mit dem Anderen Identität gewinnen, weil sie den Rezipierenden die Gelassenheit gibt, sich aufs Spiel zu setzen. Damit führt die christliche Freiheit die Rezeptivität und jeden ästhetischen Prozess an ihr Ziel (4.1).

116 Vgl. Grözinger, a.a.O. 120.

117 So a.a.O. 115f.119.

5.8.3 Die strukturelle Gemeinsamkeit von Theologie und Musik (Exkurs)

Theologie wie Musik sind strukturell durch die folgende Trias von Grundproblemen nicht nur zu vergleichen, sondern zutiefst verbunden: Sie haben es einerseits beide mit *Gottes- und Transzendenzerfahrung* zu tun: Das Problem des schöpferischen Aktes in der Predigt oder beim Komponieren bzw. Improvisieren ist dasselbe; der kreative Einfall ist unverfügbar. Durch die Bibel und die Tradition sind Theologie und Musik andererseits beide *zeichenbezogen*. Zeichen erwecken gerade in der Musik oft den Eindruck von Klassizität: Sie sind beharrlich, ja scheinen unvergänglich und verlieren dabei trotzdem ihre Sprache nicht. Dies scheint deshalb der Fall zu sein, weil es unfertige Zeichen sind, Zeichen, die die *Vergänglichkeit als gültiges menschlich-existentielles Grunddatum* zeigen und gerade darin über sich hinausweisen, sich transzendieren, eschatologischen Charakter annehmen können.¹¹⁸ Musikalische Zeichen wollen also keinen Beweischarakter haben, sondern geben sich sehr vorläufig und dadurch offen für immer neue Deutung, wollen von jeder Zeit wieder neu interpretiert werden. Das ist die Zeit überdauernde Bedeutung: „musica viatorum“, abschiedliche Musik zu sein, so wie die Theologie immer auch „theologia viatorum“ ist.¹¹⁹

Weiter muss der kreative Einfall sowohl in der theologischen wie auch in der musikalischen Arbeit *rational*, mit angemessenen Techniken angegangen werden, damit ein sinnvolles und hörbares Gebilde entsteht. Diese Arbeit tritt in Spannung zum anfänglichen Einfall. Theologie als Denkvollzug hat es ja nicht nur mit dem Zeichen als solchem zu tun, sondern ebenso mit der *Zeichenkritik* und der *Entmythologisierung* von Symbolen. Ebenso muss ein musikalischer Einfall durch Planung, Proportionierung sowie nüchterne Detailarbeit ausgestaltet werden, und eine gute Interpretation darf nicht nur musikantisch sein, sondern sollte auf historischer und kompositorischer Analyse aufbauen, wenn sie verständlich sein will.¹²⁰ Die oft einseitig gefühlsbezogen verstandene Musik hat also auch ein starkes „logoshaftes Gefälle.“¹²¹

118 Das Zerschneiden der Tonalität in Schönbergs Musik kann als Ausdruck der „Abschiedlichkeit“ menschlicher Existenz gesehen werden.

119 So Krieg, Theologische Musikbetrachtung 249.250f.

120 Dies ist gegen die Mystifizierung des Kompositionsprozesses bei jenen Komponisten zu sagen, die sich als Medium einer höheren Macht ansehen, wodurch auch den Interpretierenden geradezu priesterlich-unantastbarer Charakter zugeschrieben wird (3.11.4; 3.11.5).

121 So Krieg, a.a.O. 244f.

„Theologisches Denken als erfahrenes und gestaltendes Denken lässt sich in der Musik exemplifizieren und verifizieren. Und umgekehrt vermag damit die Musik der Theologie einen Spiegel ihrer eigenen Grundfragen vorzuhalten. Auf der gemeinsamen Grenzwanderung von Musik und Theologie, zwischen Erfahrung und Gestalt, symbolischer Kontemplation und analytischer Reflexion scheint es für den Theologen möglich, den Umgang mit der Musik nicht als einen sekundären, sondern intergralen Bestandteil der eigenen Arbeit zu verstehen. Und auf dieser gleichen Grenze scheint auch ein theologischer Dialog mit der Musik möglich.“¹²²

Durch ihre parallele Struktur können Wort- und Musikteile in Beziehung zueinander treten, können Musik und Gottesdienst einander interpretieren und eine mehr als nur additive Beziehung eingehen.¹²³

5.8.4 Der Zeichencharakter gottesdienstlicher Musik

Der kreativen Abduktion geht es um die Beziehungen zwischen Seien-dem.¹²⁴ Der kreativen Abduktion der ersten Zeugen geht es um die Beziehung zwischen weltlichen Zeichen und Gottesreich. Dieser Zeichencharakter, den jegliche Musik im Gottesdienst-Kontext erhält, ermöglicht es ihr, selbst getrost *weltlich* zu bleiben und auf jeglichen sakralen Anstrich oder jegliche Form von Heilsverantwortung zu verzichten. Die leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität, die der Freiheit des Glaubens entstammt und dem Gottesdienst als Spielraum dieser Freiheit angemessen ist, hat weder mit Welt-Flucht noch mit dem Schaffen-Müssen von Welt zu tun, sondern mit dem *Entdecken der Offenheit der Welt für die Transzendenz Gottes, dem Entdecken ihrer Gleichnisfähigkeit und damit ihrer Menschlichkeit*. Dank ihr verweist auch die Musik im Gottesdienst nicht nur autoreflexiv auf sich selbst und zeichenhaft auf etwas anderes ausserhalb ihrer selbst; sondern sie kann als menschliches, weltoffenes, bewegtes Zeichen der vielfältigen Beziehungen zwischen Gott und Welt, als *Ausdruck der Polyphonie von Lebensliedern* und als *Wegweiser* zum Finden neuen Lebenssinns gehört werden.

5.8.4.1 Musik als Wegweiser

Als *Wegweiser* hilft die Musik der Incantation, die Hörerinnen und Hörer mitten in die Transzendenzerfahrung der kreativen Abduktion der ersten Zeugen hineinzuführen. Folgende Rückmeldungen zu einem

122 A.a.O. 251f.

123 So Schroer, Kirchenmusik 192.

124 So Mersch, Umberto Eco 76.

Passions-Gottesdienst¹²⁵ sollen veranschaulichen, wie die Musik von sich weg weist und die Zuhörenden auf den Passionsweg Jesu mitnimmt:

Durch ein „Notturmo“, ein Nachtstück,¹²⁶ wurde die Andacht eingeleitet. Der Organist nahm die Gemeinde für eine Musik ein, die weder Dissonanzen als Ausdrucksmittel noch ein mehrfaches Fortissimo auf dem Höhepunkt scheut, wenn es darum geht, Passion erlebbar zu machen. Die meisten Mitfeiernden konnten sich nachträglich noch an den musikalischen Aufbau des Stücks erinnern, obgleich es keine leichte Melodik und Rhythmik hatte. Jemand schrieb: „Zuerst empfand ich die Orgelmusik als einem fragenden Menschen entsprechend; dann kam Ungewissheit, ein quälender Zustand auf und steigerte sich zum Angstschrei, aber schliesslich hörte ich wieder hoffnungsvolle und beruhigende Töne, auch Vertauen ...“ Zwei weitere Gemeindeglieder schrieben: Das Stück „liess mich das Geschehen in seiner ganzen Tiefe und Erschütterung erleben“, „war aufwühlend und stimmungsvoll zugleich.“

Die Musik wirkte als Wegweiser, weil sie ausdrucksstark und hörerfreundlich komponiert war. Die Spielweise des Organisten unterstützte diese Wirkung in der Meinung der befragten Zuhörer zusätzlich: Sie war „mitreissend“, „weckte meine Phantasie“, war „dramatisch, mit ganz persönlicher Aussage“, „mit voller Hingabe“, „das Leiden Christi aufnehmend.“ Indem das Spiel des Organisten sich eng an die musikalische Faktur anlehnte und daher mal stockend, mal flüssig, mal tappend, mal eilend, mal kurzatmig tönte und dann wieder lange Bogen spannte, ermunterte es zum Mitkommen und Mitsuchen; „ich hatte den Eindruck, es werde laufend improvisiert, das weckte meine Phantasie“ und ich wurde „dort abgeholt, wo ich mich in meinem Innern befand.“ Durch ehrliches, authentisches Spiel wurde die Musik zur Einladung und brachte die Gedanken, Erfahrungen und Gefühle der Hörer und Hörerinnen in Bewegung, wies ihnen einen Weg, ging ein Stück weit mit ihnen und löste (im Idealfall) einen abduktiv-imaginativen Prozess in ihnen aus, in dem sie den Weg der Musik als Weg für sich selbst entdecken – vielleicht als Weg durch Nacht und Tod hindurch zu neuem Vertrauen.

125 Es handelt sich um eine Passionsandacht, mitgestaltet durch den Organisten Urs Pfister, die am 10. April 1995 in der Zwingli-Kirche Schaffhausen stattfand und zu der einige der Gottesdienstteilnehmer und -teilnehmerinnen anschliessend befragt wurden.

126 Der Name des Komponisten war dem Organisten nicht bekannt.

5.8.5 Musik als Schwellenraum für Grenzüberschreitungen

Schon in frühesten Zeugnissen der Menschheit wird Musik (Trommeln, Gesänge) im Kult als Mittel zur Trance und zur Erfahrung von Transzendenz eingesetzt. Der Rhythmus in der Musik- und Wortsprache etwa hat seit jeher sakralen Charakter und bietet daher theologischer Interpretation ein weites Feld: Er kann als Gleichnis für die Lebenskraft, für Reinigung und Erlösung sowie als Grundlage für eine Gemeinschaftserfahrung interpretiert werden. Auch die zahlreichen Ruf-Antwort-Formen im Kult haben die Aufgabe, die Musizierenden in die Welt der Götter zu entführen, lassen sich also in Richtung auf Transzendenz theologisch interpretieren.¹²⁷ Neben der Eigenwirkung, die Musik hat, sind diese sakralen Aspekte in den Musik- und Wortteilen des Gottesdienstes zu beachten und bewusst zu gestalten. Die beiden obigen Elemente des Rhythmus (einschliesslich der Artikulation) sowie der Ruf-Antwort-Form machen etwa den Rap – zusätzlich zu seinem vom Blues geerbten perkussiven Charakter und seiner sozialkritischen Gestik – für den Gottesdienst interessant als Modell eines für Visionen des Neuen offenen Klagegesangs.¹²⁸

Musik kann wie Geschichten (5.8.2) die Sehnsucht ausdrücken, die die Überwindung von Klage und Schmerz fordert und beschwört. Sie zeigt Hoffnung, die in eine unbekannte Zukunft blickt, indem sie Träume von ihr entwickelt, in denen sie ausdrückt, was werden möchte und werden soll. Und Musik kann Verwandlung, Verzauberung der Gegenwart bewirken, die im Gegenwärtigen bereits das Neue weckt, das darin schläft.¹²⁹ In der Musikausübung als einem gemeinsamen Akt von Kreativität, aber auch im Musikkonsum von Jugendlichen wie Erwachsenen scheint der Aspekt des Transzendierens der eigenen Persönlichkeit und der eigenen Erfahrungen eine zentrale Rolle zu spielen: Die Suche nach Sinn, nach Versöhnung, Gemeinschaft usw. ist geprägt vom Wissen, dass diese grundlegenden Werte menschlichen Lebens nicht einfach zu kaufen sind, sondern sich im Hören und Erleben von Musik einstellen können. Auch Musik in der Kirche sollte also Raum geben für solches Erleben, auch wenn dieses heute oft anderswo gesucht wird.¹³⁰

Musik wird wie Kunst überhaupt als „Überschuss“ erlebt und empfunden; sie „lässt erfahren, dass das Leben bestimmt ist, Feiern nicht

127 Vgl. Nelson, Text 70–72.

128 Vgl. a.a.O. 69f.77.

129 So Handt, Vorspiel 84.

130 Vgl. Schwarze, Religion 80–82.

nur als Zutat zu empfangen, sondern selbst Feier zu werden und zu sein.“¹³¹

Musik ist das „ewig neue Transzendieren der Sprache ins Eschaton“, denn sie bringt Sagbares und Unsagbares zum Klingen, „sie will Frieden und Freiheit herbeisingen“, sie tut kund, was Menschen von ihrer Zukunft erhoffen, „die sie noch nicht kennen, die sie aber als Traum und Sehnsucht schon in Besitz genommen hat“; sie empfindet im Gegenwärtigen bereits das Neue. Musik ist aber nicht einfach Ausdruck der Innerlichkeit der Menschen in ihrem Konflikt mit einer entfremdeten Aussenwelt; sie ist auch nicht nur die Darstellung der reinen Objektivität von mathematisch zu bestimmenden formalen Relationen in der Zeit; sie bringt vielmehr die Zeit selbst zur Erscheinung, in der sich die Innerlichkeit der Subjektivität und die Objektivität der Aussenwelt gemeinsam befinden. Und sofern Musik „die Zeit erscheinen lässt, überbrückt sie die Kluft zwischen Subjektivität und Objektivität; sie weist hinaus über die uralte Entfremdung.“¹³² Musik als *Vorspiel* zum Unsagbaren kann durch ihre transzendierende Wirkung, indem sie das Neue in ihren Strukturen darstellt, ein *Spiegel* (eine Vorausspiegelung) oder ein *Echo*, kurz: *Zeichen* der Auferweckungskreativität sein.¹³³

5.8.6 Transzendenz und Transparenz

Olivier Messiaen versteht unter Transzendenz in der Musik und in der Kunst allgemein die „Transparenz der Welt, die durch die Offenbarung Gottes, durch Gottes Deszendenz (Erniedrigung) mittels der Schönheit der Kunst in ihrem göttlichen Seins-Grund durch-sichtig“ geworden ist. Und im Anschluss an Paul Klee hiesse Transzendenz in der Kunst, jenseitige Relationen im Diesseits wahrzunehmen, da Kunst nicht das Sichtbare wiedergibt, sondern das Unsichtbare sichtbar machen möchte.¹³⁴

Transzendenz heisst also Transparenz der Welt für das Unsichtbare und damit zugleich das Bewahren ihrer wesenhaften Unerschliessbarkeit.

Transparenz ist nicht machbar, sondern ereignet sich in und am Kunstzeichen. Transzendenz als Transparenz wäre die Möglichkeit, „... alle Dinge so zu betrachten, wie sie vom Standpunkt der Erlösung aus

131 Bunnens, Kirchenmusikalischer Gottesdienst 833.

132 Handt, a.a.O. 85.

133 Mit Handt, a.a.O. 87.

134 So Röhring, Durch-Sichtige Welt 100.

sich darstellten ...“¹³⁵ Musik kann helfen, „... besser unseren Tod, besser unsere Auferweckung von den Toten und das neue Leben, das uns erwartet, vorzubereiten.“¹³⁶

Will Transzendenz als Transparenz und Musik als Vorspiel eines neuen Lebens verstanden werden, muss über das Geniessen und intuitive Hören von Musik hinaus anhand von gelernten musikalischen Regeln, etwa der generativen Regeln (3.5.6), die zeichenhafte Bedeutung der Musik erschlossen werden (3.12). Viele verschiedene Stilarten von Musik können, auf diese Weise wahrgenommen, als Zeichen für die Auferweckungskreativität dienen. Und weil Gott nicht im Himmel und in den ewigen Harmonien zu finden ist (3.2.1, Anm. 4), sondern hier unten im *Seufzen des Ich in seinem Dasein* (Martin Luther), kann jeder und jede die Transparenz der Deszendenz für die Transzendenz heraushören, also die Freiheit der Liebe, die Hinwendung zum anderen seiner selbst in sich anklingen lassen, von sich absehen und sich an das andere seiner selbst entäussern (5.1.1.1; 5.1.1.4).¹³⁷

Erst die Wahrnehmung und Interpretation des sich nach Ganzheit sehenden Menschen macht Musik zu einem Zeichen für die Offenheit für Gott (5.14), so wie erst die Interpretation einen verklingenden Ton zum Zeichen des Sterbens und der Endlichkeit des menschlichen Lebens macht.

5.8.7 Die theologische Deutung gottesdienstlicher Musik

Angesichts der im Kulturschaffen festzustellenden postmodernen Transzendenz-Skepsis und dem Unvermögen, angesichts der erstickenden Omnipräsenz von Geschichte und der verschleissenden Reproduzierbarkeit von Traditionen noch eine Zukunft der Welt zu denken, könnte die Theologie im Sinne von Röm 8, 19–21 „neu dafür plädieren, dass die Welt, *obwohl* vergänglich, dennoch würdig genug ist, *nicht einfach auf sich selbst warten zu müssen*, sondern auf eine noch ausstehende Freiheit der Kinder Gottes“¹³⁸ ausgerichtet sein kann.

Nicht nur das Ritual braucht Verstehenshilfen und findet diese u.a. durch die Musik, sondern auch die Musik ihrerseits benötigt im Gottesdienst Deutung – neben dem Achten ihres Eigenwerts –, um ihre „transzendentalen Aspekte“ entfalten zu können und bei der Gemeinde Erfahrungen wie die oben genannten hervorzurufen. Transzenden-

135 A.a.O. 101, im Anschluss an Martin Heidegger.

136 A.a.O. 106, im Anschluss an Olivier Messiaen.

137 Vgl. a.a.O. 111f.

138 Krieg, *Das Verhältnis* 178; vgl. 175–177.

tale Erfahrungen, die sich aus der Musikerfahrung ergeben, sind kontingent: Sie sind ein unverfügbarer Augenblick, in dem Gott etwa das musikalische Zeichen bzw. „die ästhetische Erfahrung für *sein* Sprechen in Anspruch nimmt, so sich selbst als Subjekt erweist und zugleich den Menschen als Subjekt begründet und befreit.“ Transzendente Erfahrungen lassen sich aber herleiten aus dem „Oszillieren zwischen – immer auch kulturell vermitteltem – sinnlich-musikalischem Eindruck und kulturell vermittelter spezifisch religiöser Deutung ...“, sodass eine *wechselseitige Erschliessung* von beiden erfolgt ...“¹³⁹ Dabei kann die Musikerfahrung eher physiologisch-körperlich, eher emotional-affektiv oder eher rational-kognitiv geprägt sein. Betont werden muss vor dem Hintergrund der strukturellen Gemeinsamkeit von Musik und Theologie (5.8.3), dass Musikerfahrung nicht nur eine weniger wertvolle „Durchgangserfahrung“ zur eigentlichen religiösen Erfahrung darstellt; denn sie kann die *theologische Deutung modifizieren, sie verifizieren, versinnlichen, auf einmalig-unvergleichliche Weise begleiten, verstärken oder festgefahrene, einseitige Deutungsmuster aufbrechen* (3.10; 3.11). Ebenso muss anderseits der Meinung widersprochen werden, eine kulturell vermittelte theologische Deutung sei lediglich etwas von aussen an die Musik Herangetragenes und daher nicht legitim. Denn auch Musik selbst wird nie rein musikimmanent, d.h. ohne kulturellen Kontext, und damit nie ohne Bedeutungs- und Funktionszuschreibungen komponiert oder rezipiert. Dies heisst jedoch nicht, dass die theologische Deutung ohne innermusikalische Deutung auskommen könnte. Letztere ist immer Voraussetzung für erstere. Daher sind *innermusikalische Hör- und Spielhilfen* im Gottesdienst sinnvoll (6.5). Aber vielleicht kann anderseits *erst theologische Deutung für die (manchmal schwierig zu entdeckende) Schönheit der Musik sensibilisieren bzw. für ihren Eigenwert entstehen* und gegen die *einseitig-vereinnahmende Funktionalisierung der Musik* als Dienerin des Wortes oder gegen die *religiöse Vermarktung* von Musik (etwa durch Evangelisationssongs) auftreten. Die theologische Deutung kann Musik davor bewahren, ihre transzendierende Wirkung zu menschenfeindlichem, politischem, ideologischem und religiösem Zweck zu missbrauchen und es ihr stattdessen ermöglichen, ihre *humanisierenden Möglichkeiten auszuspielen*.¹⁴⁰

139 Pirner, Religionspädagogik und Musikpädagogik 282.

140 Mit Pirner, a.a.O. 283f.

5.8.8 Beispiele für Transzendenzerfahrungen im Zusammenhang mit Musik

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit können folgende Transzendenzerfahrungen durch Musik unterschieden werden:

- Im musikalischen Schaffen lassen sich die schöpferische Kreativität und Freiheit und deren Unverfügbarkeit bzw. „Geschenkcharakter“ nachvollziehen.
- Musikgenuss kann mit dem Überwältigtwerden von der Schönheit (ästhetische Erfahrung im engeren Sinn) bzw. von der Gefühlsgehalt der Musik einhergehen.
- Harmonie in der Musik wird als Zeichen einer harmonischen und heilen Welt interpretiert.
- Meditative oder ekstatische Musik kann Trance sowie eine Bewusstseinsweiterung bis hin zu einer mystischen Erfahrung bewirken.
- Im gemeinsamen Singen und Musizieren entstehen – unter bestimmten Bedingungen – Gemeinschafts- und Einheitsgefühle.
- Musik kann erlebt werden als „ganz andere“, idealistische Eigenwelt, die aus der Realität „erhebt.“
- Das zweckfreie Spiel der Musik ermöglicht es, sich selbst aufs Spiel zu setzen, zu verlieren – und neu zu gewinnen.
- Musik kann eine „ganz andere“ (eine musisch-künstlerisch-musikalische) Seite der eigenen Persönlichkeit zur Erfahrung bringen und damit Zeichen für die „Ganzheitlichkeit“ des Menschen sein.
- Musik wirkt sowohl identitätserschütternd wie -stabilisierend.¹⁴¹

Musikerfahrung hat wegen ihrer transzendentalen Aspekte immer mit Religion und Theologie zu tun, während Religion und Theologie gut daran tun, sich im Zusammenhang mit ihren Liedern und mit dem Einsatz von Musik in ihren Ritualen musikästhetische Gedanken zu machen, statt beides nur funktional zu sehen.

141 Mit Pirner., a.a.O. 280f.

5.9 Incantation und Hypnose

Die Incantation will zur individuellen und authentischen Variation der kreativen Abduktion der ersten Zeugen, d.h. zur abduktiven Imagination anleiten (5.1.1.2). Sie dient daher als Spielfeld für das Transzendieren des Alltagsbewusstseins und Aufsprengen des Lebensfeldes zugunsten des Einübens und aneignenden Improvisierens des Bildes des auferweckten Gekreuzigten. Zu diesem Zweck greift sie u.a. mit Vorteil auf die Hypnosetechnik zurück sowie auf die Technik zur Förderung des Flow-Zustandes (3.2.4; 4.3.2; 4.6; 5.6.2).

Hypnosetechnisch formuliert geht es im Gottesdienst darum, dass die Gemeinde das Bild des auferweckten Gekreuzigten als „innere Ressource“ entdeckt und immer neu lebendig werden lassen kann, um daraus Lebenskräfte zu mobilisieren. Dies ist mit Hilfe des Trancezustandes möglich, der schon seit Jahrhunderten in religiösen Kulte und bei der kultischen Musikausübung gesucht und genutzt wird, um eine „Verbindung der Teilnehmenden mit den göttlichen Mächten“ zu begünstigen. Aus alten babylonischen, afrikanischen oder indianischen Ritualtexten mit Anleitungen zur Trance (Tranceinduktionen) wird ersichtlich, dass die Elemente der Wiederholung und Variation (5.7) zur Auslösung, Verstärkung und Verlängerung der Trance nicht nur in der Musik, sondern auch in der gesprochenen Sprache eine wichtige Rolle spielten. Weiter wurde mit Worten versucht, was die Musiksprache von Haus aus tut, nämlich *körperliche Wahrnehmungen* anzusprechen und körperliche Reaktionen bewusst zu machen und auszulösen.¹⁴² Dieser Aspekt von „Körperhaftigkeit“ sollte v.a. bei der Gestaltung gottesdienstlicher Sprache nicht vergessen gehen (5.10).

Die gottesdienstliche Musik- und Wortsprache können also auf die Hypnosensprache sowie auf das Modell der Incantation rekurren, wenn sie versucht, den Teilnehmerinnen und Teilnehmern die Transzendenzerfahrung zu eröffnen, als „gezielte und behutsame Annäherung an das Geheimnis der Welt, an den Abgrund des Alltags, an die Quelle des Lebens.“¹⁴³ Transzendenzerfahrung ist psychologisch gesehen verbunden mit einer veränderten bzw. vom Unbewussten mitgeprägten Wirklichkeitserfahrung, die dem Individuum u.a. die Chance

142 So Bongartz/Bongartz Hypnosetherapie 41–43.51. Der älteste erhaltene Text einer Tranceinduktion steht in Hieratisch, Demotisch und Griechisch auf einem altägyptischen Papyrus und stammt aus dem dritten nachchristlichen Jahrhundert, geht aber teilweise auf die Zeit der 18.-20. Dynastie um 1500–1000 v. Chr. zurück. Der Trancezustand wurde hier benutzt, um die Götter über die Zukunft befragen zu können (a.a.O. 149–151).

143 Josuttis, Der Weg 77.

eröffnet, sich selbst neu wahrzunehmen, etwa in der Rolle der in unaussprechlichen Seufzern klagenden Kreatur oder in derjenigen des erlösten Gotteskindes, das in den himmlischen Lobgesang der Engel mit einstimmt. Umgekehrt kann die Wirklichkeit erschliessende Kraft dieser poetischen Bilder der Bibel sich wohl erst durch den Trancezustand in ihrer ganzen Fülle entfalten¹⁴⁴ und diese zu inneren Ressourcen machen. Wie die Hypnoseforschung gezeigt hat, formt die Bewegung der Seele den Menschen wirksamer als die Bewegung des Körpers, indem vorwiegend Vorstellung und Imagination das Bewusstsein und auch den Körper sowie die körperlichen Wahrnehmungen beeinflussen.¹⁴⁵

Die Lieder Luthers, die die Singenden in verschiedene Rollen hineinversetzen wollen, etwa in jene Gottes, des Vaters selbst, des hingebenden Sohnes oder des Christen als gerechtfertigten Sünders usw. und damit auf eine *Erweiterung der Identitäten* zielen¹⁴⁶, wären geradezu angewiesen auf eine „hypnotische Rezeption“, sodass Identifikation mit den angebotenen Rollen statt Überforderung sowie eine ganzheitliche Auseinandersetzung statt blosser Übernahme oder Ablehnung der gesungenen Inhalte stattfindet. Für Luther selbst waren Lieder wichtige innere Ressourcen erneuerter Lebensenergie (1.2.2).¹⁴⁷

144 Vgl. a.a.O. 273.275.278f.

145 Nach Manfred Josuttis vollzieht sich die Manifestation des Göttlichen in einem „Gefühlsraum“, als existentielle Betroffenheit und affektive Ergriffenheit (a.a.O. 72f). Gemäss den Erkenntnissen der Hypnosetherapie ist Trance jedoch nicht einfach ein Gefühlszustand, sondern die Ratio spielt dabei eine genauso massgebliche Rolle.

146 A.a.O. 196–200.

147 Auch Musik ohne Texte, in der ein Gleichgewicht der verschiedenen Parameter besteht und nicht etwa das Klangliche vorherrscht, kann helfen, die Wahrnehmung und die Vorstellungswelt des Einzelnen zu verändern, Gegenwelten und Alternativen zur gegenwärtigen Wirklichkeit aufzubauen und dadurch die Sicht der Mitwelt oder das Handeln zu beeinflussen. Dies geschieht, indem Musik nicht einen regressiven Weg in die innere Welt der Imaginationen weist, sondern Brücken schlägt zwischen dieser sowie der Aussenwelt und der alltäglichen Wirklichkeit (vgl. Rauhe, Wie Musik helfend und heilend wirken kann 134). Auf diese Weise motiviert sie dazu, durch eigenes Handeln die Mitwelt zu verändern, sich an ihr zu beteiligen und ein Gleichgewicht zu erreichen zwischen Innen und Aussen. Wird Musikhören mit Hypnose kombiniert, verstärkt sich diese Wirkung (vgl. Josuttis, a.a.O. 279–283). Josuttis beschreibt die Wahrnehmung im Trancezustand allerdings als „wirklichkeitsverzerrt“, weil sie vom Unbewussten gesteuert und von der Vernunft getrennt sei. Doch die moderne Hypnosetherapie zeigt, dass die Vernunft auf dem Weg in die Trance keineswegs ausgeschaltet wird, sondern aktiv bleibt. Durch das ganzheitliche Erleben wird vermieden, dass das in der Trance Erlebte nach der Rückkehr in den Wachzustand nur noch als wirklichkeitsferner Tagtraum erscheint. Das Wahrnehmen und Aneignen des Bildes des auferweckten Gekreuzigten im Zustand der Trance wird also gerade dank des Zusammenwirkens von unbewussten und bewussten Denkinhalten wirklichkeitsrelevant.

Soll der Gottesdienst Gelegenheit bieten für das Erleben einer Trance oder Hypnose¹⁴⁸, ist ein begrenzter, umfriedeter Raum wie die Kirche mit einer geschützten Atmosphäre nötig, d.h. die Feiernden sollten sich geborgen statt ausgestellt fühlen. Weiter ist eine ruhige und entspannte Körperhaltung nötig, was für die vorwiegend sitzende Stellung im Gottesdienst spricht. Sitzen als Meditationshaltung ermöglicht es, die „Aufmerksamkeit auf den fließenden Teil des Bewusstseins“ zu richten.¹⁴⁹ Sitzen ist zudem in der reformatorischen Tradition Ausdruck der Ohnmachtserfahrung, dass der Mensch nichts zu seinem Heil beitragen kann.¹⁵⁰

Der *prophetische Wortempfang* wird in der Bibel mit ekstatischen Phänomenen wie Selbstvergessenheit und Trance in Verbindung gebracht. Diese Vorstellung von der göttlichen Inspiration hat zwar eine *enthusiastische* Färbung, ist aber nach Ernst Käsemann „unentbehrlich, wo das allgemeine Priestertum erweckt und Gemeinde durch Laien repräsentiert und beweglich gemacht werden soll.“¹⁵¹ Denn der Gottesdienst ist weder ein Vortrags-, ein Diskussionsraum noch eine pädagogische Veranstaltung oder eine therapeutische Sitzung, sondern ein Ort der sinnhaften und körperhaften Darstellung des Bildes des auferweckten Gekreuzigten, ein Spielraum der Freiheit zum individuellen Nachvollzug der kreativen Abduktion der ersten Zeugen. Wegen ihrer ekstatisierenden Wirkung, die selbst beim kläglichsten Gemeindegesang nicht ganz verschwindet, wurden Musik und Singen immer zu domestizieren versucht: Die Bewusstseinsweiterung und Identitätsveränderung sollte ja in Richtung auf den gnädigen Gott und nicht in

148 Josuttis nennt dies „Traumzeit“. Thomas Klie weist auf die Gefahr eines ontologischen Liturgieverständnisses bei Josuttis hin, der die Wirklichkeit des Göttlichen als Formen atmosphärischer Macht und den Spielraum des Gottesdienstes damit einseitig als Machtraum beschreibe. Diese magisch-ontologische Verengung tritt, so Klie, infolge eines unvollständigen Zeichenverständnisses bei Josuttis auf (so ders., a.a.O. 119.268). Vgl. den Einwand gegen die Macht-Bilder Josuttis', die die Vorgänge im Wirkungsbereich des Heiligen umschreiben sollen, aber eine „Wendung von der Hermeneutik zur Energetik“ bewirken (so Kunz, Gottesdienst 368–370).

149 So Josuttis, a.a.O. 71f.123. Aus der Sicht des abduktiven Hörens ist zu fragen, ob im Gottesdienst wirklich so stark geführt werden muss, wie es die Lutherische Bearbeitung der Innerlichkeit (a.a.O. 124) nahelegt. Josuttis selbst erkennt den grossen Spielraum des Einzelnen beim Singen an, weil die das Verhalten steuernde Kraft des Rituals hier nicht ausgeprägt sei: Je nach aktueller Stimmung, Bereitschaft zur Mitwirkung, Fähigkeiten der Stimme und Bekanntheit der Melodien gebe es sehr unterschiedliche Grade der Intensität der Beteiligung (a.a.O. 203).

150 Mit Josuttis, a.a.O. 127.

151 A.a.O. 221f.223.224f.

Richtung auf den geheimnisvoll-unberechenbaren Heiligen gehen.¹⁵² Wenn die gottesdienstliche Musik jedoch ihre abduktiven Möglichkeiten im Umfeld des Nachvollzugs der kreativen Abduktion der ersten Zeugen entfaltet, wird ihre ekstatisierende, das Unheimliche heraufbeschwörende Kraft eingebunden und nutzbar gemacht, ohne sonstige Wirkungen zu domestizieren.¹⁵³

Damit das im Gottesdienst Erfahrene nicht nach einiger Zeit wieder verblasst, sondern in den „Gottesdienst im Alltag der Welt“ (Käsemann) weiterführt, wäre es angezeigt, den Weg in die Trance selbsthypnotisch auch im Alltag, in der persönlichen Meditation, immer wieder zu suchen und zu gehen.

5.10 Die Körperhaftigkeit der Incantation

Der Reichtum von Musik- und Wortsprache ermöglicht es, immer neue Gestalten als *Organismen von Beziehungen* entstehen zu lassen. Dabei verhilft die Incantation der Musik und den Worten dazu, ihre „Körperhaftigkeit“ auszudrücken; sie „gewinnt den Körper der Wörter wieder zurück, das Schillern und Strahlen, die bald wilden, bald gebrochenen Farben ihrer Haut, ihre Tastbarkeit, Riechbarkeit, ihre Hitze, Härte, Kälte und liebliche Weichheit, die unendlich lebendige Oberfläche je-

152 A.a.O. 202. Der Gottesdienst bewegt sich an der Grenze zwischen verlorener Sakralität und drohender Profanität. Die Gefahr der Anpassung an die ökonomischen Gesetzmässigkeiten ist daher nicht zu unterschätzen (a.a.O. 107f). Auch die Musik darf nicht einfach ästhetisch, pädagogisch oder therapeutisch eingesetzt werden, sondern sollte der Sakralität des Heilsgeschehens Rechnung tragen, wie dies das Modell der Incantation versucht.

153 Vgl. a.a.O. 228. Indem die gottesdienstliche Musik die Einflüsse aus der Welt der neueren und neuen Musik aufnimmt, also an Darstellungen und Auseinandersetzungen von Kunstschaffenden mit für ihr Leben wichtigen Themen anknüpft, stellt sie für ihre Hörer und Hörerinnen ihrerseits eine Herausforderung dar, ihr eigenes Leben und Verhalten zum Thema zu machen (vgl. Rathunde, *Optimales Erleben* 351f). Neue Musik ist zwar nicht einfach zu hören, aber wenn sie ein *Gleichgewicht zwischen Form und Offenheit* aufweist (3.10.5; 4.5.2), bietet sie nicht nur Widerstand und fordert zu mehrmaligem Hören heraus, sondern gibt dem Hören auch genügend Anhaltspunkte, dank denen es auf dem Weg der Musik bleiben und mitkommen kann. Wenn Musik auf diese Weise ein Gleichgewicht schafft zwischen Widerstand und Einladung, Komplexität und Vertrautheit, legt sie den Grund für die abduktiv-imaginative Eigentätigkeit der Hörer und Hörerinnen, sodass diese ein Gleichgewicht finden zwischen dem Sich-Einlassen auf einen neuen Weg und dem Suchen nach eigenen Entdeckungen auf diesem Weg (vgl. Mitchell, *Soziologische Implikationen* 74f).

des einzelnen Wortes, welche abgetötet wurde durch die allgemeine Überzeugung, ein Wort sei nichts, als was es bedeutet.“¹⁵⁴

Weil Gott sich in seinem Auferweckungshandeln als Liebe bestimmt hat, nämlich als Dasein für andere, das das Wohl der anderen sucht, wird die menschliche Körperhaftigkeit neu als *Leiblichkeit* bzw. als Ausdruck des *Leibes Christi* und damit als *Auferstehungsleiblichkeit* qualifiziert. Leiblichkeit ist die über Gott allein vermittelte Bezogenheit auf andere und uns selbst im Modus der Liebe: Der Leib will „Gottes Liebe für andere deutlich machen und ihr einen Weg zu ihnen bahnen“¹⁵⁵ (5.1.1.1).

Der menschliche Körper ist Teil der Natur und damit das Objekt von Vererbung, kulturellen Bedingungen und Umwelteinflüssen. Als Ausdrucks- und Gestaltungsmittel im Gottesdienst hat er zugleich Teil an der Auferweckungskreativität Gottes und damit an der Verheissung, in einen geistigen Leib verwandelt zu werden. Die Aktivitäten des Körpers beim Reden, Singen, Spielen und bei rituellen Handlungen, seine melodischen, dynamischen, temporalen und artikulatorischen Ausdrucksmittel ermöglichen einerseits liturgische Präsenz¹⁵⁶, begünstigen den Flow und werden begleitet von der *Dynamik der Verwandlung*. Andererseits wollen die Kreatürlichkeit und mit ihr die Unvollkommenheit und Verweslichkeit des menschlichen Körpers akzeptiert werden angesichts der Verheissung des Kleides der Unverweslichkeit. Gestik und Körpersprache können also wie Musik und Texte getrost weltlich bleiben, um zum Zeichen zu werden für die Erfahrung von Kreatürlichkeit in der Erfahrung der Auferweckungskreativität (4.4.1).¹⁵⁷ Der Begriff der Körperhaftigkeit erhält so eine umfassende theologisch-anthropologische Bedeutung.

154 Von Matt, Die verdächtige Pracht 19f, im Anschluss an Paul Celan.

155 Dalferth, Volles Grab 409.

156 Vgl. Klie, a.a.O. 342.

157 Die Begegnung mit dem Heiligen lässt sich nicht durch die Konservierung überzeitlicher, scheinbar ewig-gültiger musikalischer oder sprachlicher Symbole (z.B. Bachs Vertonungen, Psalmen, Gleichnisse Jesu) inszenieren (1.2.3) und das individuelle Heil ebenso wenig daraus ableiten; Heil ereignet sich vielmehr in der unmittelbaren Begegnung mit der irdischen Person Jesu, also in *körperhaft-greifbaren*, d.h. in heute verständliches sprachliches und musikalisches Material „inkarnierten“ Interpretationen bzw. Abduktionen von biblischen Texten.

5.10.1 Antriebsfördernde und entspannende Wirkung von Musik

Antriebsfördernd wirkt Musik durch einen *motorisch-pulsierenden Grundschlag*, der mehr oder weniger dem Herzschlag korrespondiert (wie es in der Tanzmusik der Fall ist oder im Bereich der Rock- und Popmusik, u.a. bei „Heaven in their minds“ aus A. L. Webbers Jesus Christ Superstar, oder auch im ersten Satz des dritten Brandenburgischen Konzertes von J. S. Bach), durch Rhythmen mit Aufforderungscharakter (z.B. das Hauptmotiv aus Mozarts g-Moll-Sinfonie KV 550 sowie Beispiele aus der Rockmusik). Im Gegensatz zu den meisten melodischen und harmonischen Strukturen haben der pulsierende Grundschlag sowie Aufforderungsrythmen interkulturell übereinstimmende Bedeutung, was auch den weltweiten Erfolg bestimmter Musik miterklärt. Weiter wirken punktierte Rhythmen oder auch der *Swing* mit seiner ternären Rhythmik antriebsfördernd (z.B. „Tea for Two“ als einer der weltweit erfolgreichsten Songs), ebenso *Hemiolen* (die entstehen, wenn in einem Dreivierteltakt zwei Takte von je drei Zählheiten beim Spielen zu drei Takten von je zwei Zählheiten umgruppiert werden, was den gleichmässigen Grundrhythmus variiert und stimuliert) oder *Synkopen* (die motivierend und euphorisierend wirken, wie etwa „I got rhythm“ von G. Gershwin oder die Wiederholung der Melodie des Schlusschores aus der 9. Sinfonie Beethovens zeigen). Doch werden bei neueren, populären Songs, etwa im „Sacro-Pop“, die Synkopen manchmal so dick aufgetragen, dass diese sich an das Lebensgefühl der Jungen anbieten wollende Absicht verstimmend wirken kann. *Melodische Teile* haben antriebsfördernde und motivierende Wirkung, wenn sie aus kurzen, *einprägsamen Motiven* (häufig nur aus drei Tönen bestehend) gebaut sind, wobei die Einprägsamkeit zugleich auch ein entspannendes Merkmal ist. Bei den *Intervallen* wirken besonders die *Sext* und *Septime* gefühlsauslösend und stimulierend. Die *Quarte* besitzt zusätzlich eine stabilisierende, Sicherheit vermittelnde Wirkung (eine grosse Zahl von Volksliedern beginnt mit dem Quarten-Auftakt aufwärts). Auch *aufsteigende Dreiklänge* gelten als antriebsfördernd.¹⁵⁸

Entspannend wirken folgende musikalische Elemente: *Kreisende, schwingende Melodik*, wie sie im Spiritual und Gospel häufig vorkommt („Swing low, sweet Chariot“) oder die *Pentatonik*, der die strebenden Leittöne fehlen, sodass kein Fortschreiten in neue Tonarten möglich ist, sondern ein schwebender Zustand entsteht. *Absteigende Dreiklänge* vermitteln Geborgenheit, Sicherheit und Trost. *Lange ausgehaltene Töne*, die von einer *langsam pulsierenden Bassstimme* getragen werden, machen

158 Mit Rauhe, Wie Musik helfend und heilend wirkt 138–142.

die „Air“ aus der Orchestersuite D-Dur von J. S. Bach so geeignet für Situationen, die Stabilisierung und Harmonisierung benötigen (etwa Bestattungen). Umgekehrt könnte dasselbe Stück allerdings auch das Gegenteil bewirken, also grossen Schmerz hervorrufen, indem es mit Trauerfällen assoziiert wird. *Sekunden* wirken im Gegensatz zu Quart, Sexten und Septimen beruhigend und entkrampfend (z.B. das durch eine absteigende Sekunde dargestellte Seufzermotiv im Barock oder der Song „Yesterday“ von den Beatles, der eine der erfolgreichsten Melodien des Pop ist. Im Lied „Der Mond ist aufgegangen“ wirkt die *Sequenzierung* des aus aufsteigenden und absteigenden Sekunden sowie aus aufsteigender Quarte gebauten Anfangsmotivs zugleich spannend und motivierend, was seine ganzheitliche und daher therapeutisch und seelsorgerlich vielfach bewährte Wirkung miterklärt.¹⁵⁹

Antriebsfördernde und entspannende Wirkung von Musik als zwei zentrale Aspekte ihrer Körperhaftigkeit lassen sich nicht voneinander trennen und werden im Gottesdienst beide gleichermassen benötigt.

„Musik kann Übersinnliches sinnlich erfahrbar machen. Durch Musik wird das Wort Fleisch. Doch es lässt sich ... bei mancher Musik eine Entkörperlichung feststellen. So entsteht etwa eine Vergeistigung ihrer Rezeption, wenn Musik als blosses Hilfsmittel zur Meditation und Kontemplation funktionalisiert wird. Diese Entkörperlichung lässt sich auf das Wort in der Verkündigung übertragen. ... Wir haben aus dem Fleisch gewordenen Wort wieder nur Worte gemacht.“¹⁶⁰

Das Wissen um die Wirkung der körperhaft dargestellten Musik- und Wortsprache ermöglicht deren bewussteren Einsatz sowohl bei Ausübenden wie Rezipierenden. Beide Sprachen sollen zeichenhaft-authentisch-weltlich wirken können, statt als abstrakte, überzeitliche Symbole der Kontemplation zu dienen.

159 Mit Rauhe, a.a.O. 142f.

160 A.a.O. 144, im Anschluss an Max Weber und Helmut Gollwitzer. Rauhe fährt fort: „Verbindet man nun das Wort mit einer lebendigen, aktuellen, sinnlich-körperlichen, klanglich attraktiven und motorisch ansprechenden Musik, so vermag es seine ursprüngliche ‚Fleischlichkeit‘ und sinnliche Fasslichkeit wieder zurückzugewinnen; insbesondere dann, wenn die Musik als Brücke dient zwischen dem theologisch-historischen und dem persönlich-lebensgeschichtlichen, assoziativ-emotional geprägten aktuellen Bedeutungshorizont“ (ebd.). Gegenüber Rauhe ist einzuwenden, dass die Wortsprache nicht in erster Linie durch musikalische Vor- und Nachspiele, sondern durch *Musikalisierung ihrer eigenen Faktur* körperhafter wirkt (5.12). Rauhe erwähnt die neuere Musik als Beispiel für körperliche Musik nicht. Die Suche nach neuen Klängen, die die Grenzen der sinnlichen Empfindung ausloten (3.11.6; 3.11.7) sowie das Entdecken einer neuen Sinnlichkeit beim Singen (5.13.2) finden ihre Motivation im Bedürfnis, eine zeitgemässe Sprache für das Übersinnliche zu finden. Es bleibt allerdings unklar, was Rauhe mit „aktueller“ und „klanglich attraktiver“ Musik meint. Präziser wäre der Rückgriff auf das *Gleichgewicht zwischen den musikalischen Parametern* (3.2.1–3.2.3) sowie auf das *Gleichgewicht zwischen Form und Offenheit* (3.10.5).

5.10.2 Singen als Ausdruck der Körperhaftigkeit

Zur körperlichen Erfahrung von Musik trägt nicht nur das Tanzen, sondern auch das *Singen* (5.13.2) entscheidend bei: Im Tönen der Stimmbänder, die verschiedenste Klangnuancen erzeugen, durch den Rhythmus des Atems als einem entscheidenden Gestaltungsmittel und durch die Gestik des Körpers sowie als Ausdruck auch unbewusster Gedanken und Gefühle verschiedenster Art und Intensität, ereignet sich im Singen das Dasein des ganzen Menschen.

Gott singen kann „Beten mit dem Leib“ bedeuten:

„Das Wort – der logos, der am Anfang war und am Ende bleiben wird – will hier und heute Herzschlag unseres Herzens, Atem unserer Lungen, Sehen der Augen, Hören der Ohren, Bewegung des Leibes werden.“¹⁶¹

Sinnenhafte Gestaltung und „Leibhaftigkeit“ sind spezifische Beiträge des Singens und der Musik an die Liturgie, dienen als zeichenhafte Vergegenwärtigung und Verleiblichung des Göttlichen. Das Singen kann Einstellungen oder Verhaltensweisen nicht nur anregen, sondern auch vollziehen lassen, also „Medium der Frömmigkeitspraxis“ sein¹⁶², und es kann das Gemeinschaftsgefühl, das Aufgehobensein des einzelnen in einem grösseren „Körper“ fördern, also zum Zeichen für den Leib Christi werden.¹⁶³

Körperhaftigkeit und Gemeinschaft sind zwei wichtige Aspekte, die die Attraktivität des Singens neu erlebbar machen können.¹⁶⁴ Mit dem Einbezug des Raumes, szenischer Gestaltungselemente sowie der Gemeinde, die im Gottesdienst ja nicht einfach Publikum ist, wäre schon viel gewonnen.¹⁶⁵

161 Rauhe, a.a.O. 131f, im Anschluss an Helge Adolphsen.

162 Bunnars, Kirchenmusikalischer Gottesdienst 832f.

163 So Rauhe, a.a.O. 131. V.a. das A-capella-Singen im Kanon fördert das Gemeinschaftsbewusstsein. Gegenüber dem orgelbegleiteten Gemeindegesang hat es den Vorzug, dass jeder sich und die Nachbarn deutlich hören kann und nicht nur auf die Orgel-Führung achtet, was sowohl das Eingebundensein in die Gruppe wie auch die Kontaktbereitschaft und soziale Sensibilität erhöht. Als besonders sinnvoll haben sich dabei unbekannte Kanons erwiesen, die im Gottesdienst neu gelernt werden, da hier die Aufmerksamkeit und Beteiligung höher sind als bei bekannter Musik.

164 Bereits die Disputation 84 forderte eine Wiederbelebung des Singens (so Ehrensperger, Erneuerung 125).

165 Ein Beispiel hierzu bot der Wettbewerb des Schweizerischen Singverbandes 2005 in Glarus, bei dem einige Chöre den Raum, das Szenische und den Einbezug des Publikums ernst nahmen, sodass ihre Vorträge viel stärker zur Wirkung kamen als diejenigen der in herkömmlicher Weise auftretenden Chöre. Dies entspricht Rolf Schweizers Plädoyer für eine *ganzheitliche Musikerfahrung* in den Gruppen, die im Gottesdienst singen oder musizieren. Er wünscht, dass Laien neben der Beschäfti-

5.11 Die Incantation als Schwellenraum für die gottesdienstliche Gemeinschaft

„Ich bin dir, du bist mir Anspruch Gottes, Gott selbst, und mit dieser Erkenntnis bricht uns der Blick durch auf die Fülle göttlichen Lebens in der Welt. ... Die Gemeinschaft ist selbst eine Offenbarungsform Gottes. Gott ist bei uns, solange es Gemeinschaft gibt. Das ist der tiefste Sinn unserer Gebundenheit ans soziale Leben, dass wir dadurch um so fester an Gott gebunden werden.“¹⁶⁶

Die liebevolle Achtung des anderen wird in der leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität entdeckt, denn das Spielfeld der Incantation eröffnet die Kunst der Wahrnehmung des Miteinander und der Darstellung des Miteinander. Incantation kann eine *liminale Situation des Überschreitens der eigenen Grenzen des Denkens und Handelns in Richtung auf die anderen* werden (4.6; 4.7; 5.1.1.1).¹⁶⁷ Musik dient der Gemeinschaft im Gottesdienst, indem sie diese zeichenhaft darstellt, etwa durch responsorisches Singen oder wenn Lieder stellvertretend durch eine Gruppe von Vorsängern oder Spielerinnen ausgeführt werden, die beim Singen und Spielen nicht nur durch dasselbe Lied, sondern durch das Aufeinander-Eingehen, etwa in einer Improvisation, miteinander verbunden sind (4.3.3; 6.6.2). Singen verstärkt das Erleben von Gemeinschaft, indem die Einzelstimme Teil eines grösseren Ganzen wird.¹⁶⁸ In

gung mit dem kirchlichen Liedgut ebenso an freier Improvisation in Grossgruppen teilnehmen können (so ders., Ritual und Aufbruch 149). Weiter sollten sie nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch in die Lieder eingeführt sowie über Aufbau der Melodien, Tonsymbolik und Wort-Ton-Beziehungen informiert werden (a.a.O. 150). Schweizer möchte zudem Gesang und Tanz, Lied und Bewegung, Gebet und Gebärde, bildende Kunst und Musik im Gottesdienst zusammenbringen (a.a.O. 152). Dies hat für die Ausführenden zur Folge, dass die Musik „körperfreundlicher“, sinnhaft-ganzheitlicher dargestellt und miterlebt wird, weil mehr Codes zur Anknüpfung zur Verfügung stehen. Dadurch bekommt auch die Gemeinde mehr Chancen, das Gehörte zu verstehen, v.a. wenn es sich nicht um einen vertrauten Musikstil handelt. Schweizer fordert dementsprechend, dass in Zukunft die Zielgruppe stärker in den Blick kommen muss und damit die Frage, wie die Wirkung der Zeichen im Gottesdienst durch neue Formen der Musik-Kommunikation zu verstärken wäre (a.a.O. 152; vgl. a.a.O. 35f).

166 Bonhoeffer, Das Ausserordentliche wird Ereignis 92.

167 Die „Cinq Incantations“ von A. Jolivet deuten durch ihre Titel an, dass Incantation und Initiation kultisch eng verbunden sind, dass die Musik also der Gemeinschaft dient (5.3).

168 Das Schaffen eines neuen Gemeindebewusstseins gehört zur Vision eines erneuerten Gottesdienstes seit der Disputation 84. Ziel ist es, weg zu kommen von der Konsumhaltung hin zur Mitverantwortung aller Beteiligten im gemeinsamen Suchen, Erarbeiten und Einüben neuer Wege. Basis der gottesdienstlichen Gemeinschaft ist die Gemeinschaft mit Gott im Glauben und damit die Bereitschaft zu gemeinsamem

diesem Sinn gilt: „Musik ist ... der dialogisch-kommunikativen Struktur des Gottesdienstes in besonderer Weise adäquat.“¹⁶⁹ Indem Einzelne zusammen mit anderen singen, musizieren oder Musik hören, wird diese Selbsterfahrung zur Gemeinschaftserfahrung vervielfältigt, und die Bereitschaft zum wechselseitigen Austausch erhält eine Grundlage. Dieser metaabduktive Austausch ist ein wichtiges Ziel des Gottesdienstes: Das individuelle Erleben, das der Leib-Verheissung nachdenkt, will ein Echo bekommen durch das Erleben der anderen und dazu in Beziehung und Auseinandersetzung treten, damit die Suche der verheissenen eschatologischen Leib-Gemeinschaft eine reale Gestalt gewinnt. Die musikalische Polyphonie will den metaabduktiven Prozess in Gang bringen (3.11.3).

Weil jeder Gottesdienst sich neu zusammensetzt und einen neuen Kasus hat, kann dieser metaabduktive Austausch nicht vollständig geplant werden, und er wird immer wieder anders ablaufen. Dies bedeutet, dass die Gottesdienstgemeinschaft eine Gemeinschaft „ex improviso“, eine *auf Improvisation angewiesene Gemeinschaft* ist, damit es an diesem Ort und zu dieser Stunde zu einem „interpretativen Dialog“¹⁷⁰ und einem „Entwurf“ von Leib-Gemeinschaft kommt. Musikalische *Improvisation* dürfte zudem, auch indem sie den Flow fördert, die Kommunikationsbereitschaft der Gemeinde, das Gefühl für die Gemeinsamkeit des gottesdienstlichen Weges und damit das Wohlbefinden der Individuen stärken sowie die Bereitschaft zu sozialem Agieren insgesamt fördern.¹⁷¹ Improvisierte Musik überwindet die bei ausgeschriebenen Kompositionen vorhandene Trennung zwischen Komponisten, Interpretinnen und Hörern; sie gibt allen Beteiligten Raum, als authentische, lebendige Zeichen zu agieren, um das Wort Gottes lebendig sein zu lassen (4.4). Sie ermöglicht ihnen, aufeinander einzugehen, sich an die anderen zu entäussern, deren musikalische Wege mitzugehen oder sogar im Voraus zu erraten und dadurch Neues zu erfahren, das die eigenen Äusserungen modifiziert. Improvisierende können das Geschehen selbst mitbestimmen, es mitbewegen oder auch unterbrechen mit dem, was ihnen jetzt wichtig ist, was sie bewegt, denn sie werden von den anderen wahrgenommen, und ihr Beitrag wird wei-

Hören. Das Besondere der Liturgie ist daher nicht der besondere Stempel, den sie durch die Selbstverwirklichung einer Gruppe bekäme, sondern dass sie die Welt verwandeln kann durch Erlebbarmachen des göttlichen Geheimnisses, das das Sein für andere in der Liebe einschliesst (mit Ehrensperger, Erneuerung 119f).

169 Bunnars, Kirchenmusikalischer Gottesdienst 834.

170 Grözingen, Toleranz 26.

171 So Josuttis, a.a.O. 177.

tergeführt (4.3.3).¹⁷² Teilnahme an einer Improvisation als Einbringen des eigenen abduktiven Imaginierens kann im Unterschied etwa zum reproduzierenden Mitsingen bekannter Lieder davor bewahren, dass die Musik und die Gruppe lediglich als Mittel zur Regression in einen narzisstischen selbst- und gottesgewissen Zustand erlebt wird.¹⁷³

Eine musikalische Incantation als *Improvisation vollzieht Gemeinschaft*, ohne darüber sprechen zu müssen. Aber gerade als Vollzug, als Prozess, als Bewegung und Weg lässt sie sich ihrerseits bewegen und verändern, ist also (nach dem Vorbild der vielfältigen Möglichkeiten spontaner Beziehungen zwischen Musik- und Wortsprache) offen auch für *Worte* oder andere Darstellungsmittel wie Gesten, Bilder oder Szenen als Bausteine von Gemeinschaft, und sie kann diese ihr fremden Elemente in ihre offene und bewegte Entwicklung einbauen. Eine Incantation bleibt angewiesen auf die Worte der Liebe, wenn sie zeichenhaft die Gemeinschaft des Leibes Christi darstellen will (denn das offene Kunstzeichen entspricht einer Wirkung des Evangeliums) und ist dadurch gegen Beliebigkeit oder Schwärmertum gefeit. Damit dient die Incantation als *Motivation für das kunstvolle Gesamtsyntagma des Gottesdienstes*, das der Verheissung des Leibes Christi entspricht (denn das Evangelium macht sich selbst und die Welt zu einem offenen Kunstzeichen, 2.2.2). Die Gemeinschaft darstellende und Gemeinschaft ermöglichende Wirkung der musikalischen Incantation ist in der heutigen individualistischen Zeit voll auszuschöpfen. Je besser die Wahrnehmung der Musik gefördert wird durch Verlangsamung, durch Vorspielen, Vorsingen, „Vorkauen“ (2.4.1; 6.5), desto mehr Freiräume entstehen für das Hören aufeinander und für die Wahrnehmung des Andersseins der anderen.

Durch die *Polyphonie des gemeinsamen Spielens und Gestaltens* gewinnt die Incantation grössere Ausdruckskraft und grössere Intensität im Miterleben, als wenn nur einzelne professionelle Sprecher, Sängerinnen und Instrumentalisten (im Normalfall Pfarrer oder Pfarrerin und Organist oder Organistin) sich beteiligen.¹⁷⁴ Dies entspricht der

172 Durch die Kirchenmusik ist das Improvisatorische im Gottesdienst lebendig; wenn auch das Improvisieren nicht als „im *ungebrochenen* Sinn schöpferisches Handeln“ zu verstehen ist, sondern als nur abbildhaftes, zeichenhaftes Tun des Glaubenden (so Mezger, *Geistliche Musik* 105f.) Zeichenhaften Charakter hat die Improvisation allerdings nicht wegen des Vorranges des Wortes vor der Musik, sondern weil alles gottesdienstliche Reden und Handeln, also auch das Wort und seine Verkündigung, „nur“ zeichenhaft sein kann, also Zeichen des Nachvollzugs der kreativen Abduktion der ersten Zeugen).

173 Vgl. Josuttis, a.a.O. 173f, im Anschluss an Tillmann Moser.

174 In dieser Polyphonie kommt der Musik insofern eine wichtige Rolle zu, als ihr „primär organisierender Charakter“ Menschen zu einer Gemeinschaft verbindet, ohne

Forderung nach einer Überwindung der Kluft zwischen Professionalismus und Laientum sowie nach dem Priestertum aller Gläubigen: Träger des Musik-Charismas ist nicht mehr nur der Musikdirektor, sondern ebenso die Gemeinde.¹⁷⁵ Dies bedeutet für viele ein besonders grosses Ärgernis, weil Musikausübung lange Zeit und bis in die Gegenwart hinein ein sorgsam gehütetes Privileg und Merkmal gewisser Stände war und ist. Auch scheint die Schwellenangst gegenüber dem eigenen Musizieren oft gross zu sein; seit dem 19. Jahrhundert lässt sich Kunstmusik von Laien auch wirklich kaum mehr ausführen, und es stellt sich die Frage, ob Laien überhaupt selbst musizieren sollen, angesichts der auf dem Markt käuflichen „vollkommene Interpretationen.“ Wäre es nicht klüger, der Empfehlung Theodor W. Adornos nachzukommen und, statt selbst Musik zu machen, sie *hören zu lernen*? Allerdings macht sich heute gleichzeitig die Klage über den hohlen Perfektionismus sowie über die verlorene Spontaneität und das Erleben von Musik „im Stande der Unschuld“ breit. Und es scheint auch Musik zu geben, die für „Dilettanten“ geschrieben ist und von Laien besser, lebendiger gespielt wird, als von professionellen Musikern, weil erstere Musik noch erleben und darstellen können, als wäre es *das erste Mal*.¹⁷⁶

Begabungen aus der Gemeinde im Bereich des Musizierens, Redens oder auch im bildnerischen und szenischen Gestalten sind also einzubeziehen zugunsten gemeinsamen Wahrnehmens, Rezipierens, Interpretierens, Improvisierens und Abduzierens, damit die dem Geheimnis der Leiblichkeit inhärente eschatologische Bestimmtheit der Auferweckungskreativität und die ihr entsprechende *Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten* ausgeschöpft werden kann. Der Gottesdienst ist Ort *gemeinsamer* Anbetung, *gemeinsamen* Hörens und Austauschens.¹⁷⁷ Das Priestertum aller Gläubigen ernst nehmen heisst daher, die gemeinsame Beteiligung von Professionellen und Laien ernst zu nehmen. Dies könnte konkret bedeuten, dass Laien die exegetische Arbeit des Pfarrers oder der Pfarrerin anwenden und in die Gegenwart übersetzen lernen, also sich an der Predigtvorbereitung und evtl. auch beim Halten der Predigt beteiligen. Oder es hiesse für die Organistin oder den Organisten, dass sie als erste Hörerin oder erster Hörer die Musik als Ausgangsmaterial aufbereiten, mit dem eine Gruppe von Laien etwas

ihre Individualität zu beeinträchtigen und diese Gemeinschaft dadurch ihre Basis hat, dass im Musizieren jedes die Ergänzung durch das andere sucht, was auch die Basis der Liturgie überhaupt ist (so Volp, Liturgie 1035.1038).

175 Mit Grözinger, Toleranz 67 und Bunnens, a.a.O. 834 sowie Ehrensperger, Erneuerung 124f.

176 So Frauchiger, Was zum Teufel 102.104–106.

177 So Périllard, Le Synode 329.

anfangen, es weiter interpretieren, ausgestalten, durch ihre Persönlichkeiten hindurchgehen lassen und neu ausdrücken lernen kann. Pfarrerin und Organist hätten weiter die Aufgabe, die von ihnen bereitgestellten Materialien zu überblicken, zu koordinieren und dafür zu sorgen, dass in Zusammenarbeit mit den Beteiligten eine Textstrategie gefunden wird, die aus dem Gottesdienst ein Ganzes macht. Indem der Gottesdienst nun von mehr als nur zwei Verantwortlichen getragen würde, wären Organistin und Pfarrer nicht länger die beiden Monologe führenden, oft echolosen „Animateure.“¹⁷⁸ Auch wenn anfangs nur eine kleine Gruppe stellvertretend für die anderen spricht, singt und spielt, wird zeichenhaft ein Stück des Leibes Christi bzw. der himmlischen Gemeinschaft erfahrbar und damit der Sinn gottesdienstlichen Feierns ausgedrückt (6.6).¹⁷⁹

Die Incantation ist ein Spielfeld zum Einüben der leibbezogenen Rezeptivität als Freiheit zur Gemeinschaft, die eine Polyphonie des Hörens auf viele gleichberechtigte Stimmen schafft. Die Gottesdienstgemeinde als Interpretations-, Neuentdeckungs- und Neugestaltungsgemeinschaft ex improviso stellt eine zentrale Grundlage des Christentums dar.

5.12 Das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache

Die Anfänge von Musik und Sprache scheinen parallel verlaufen zu sein (5.3), während die weitere Entwicklung geprägt war durch die an die Sprache gebundene Vokalmusik. Und selbst die seit dem 17. Jahrhundert von der Wortsprache emanzipierte Instrumentalmusik enthielt noch viele von ihr entlehnte Eigenheiten.

178 Mit Périllard, a.a.O. 329.332. Dasselbe forderte auch die Disputation 84: Die Gemeindeglieder tragen *Mitverantwortung für die Vorbereitung und Gestaltung der Liturgie*, können *liturgische Kompetenz erwerben*, um die liturgischen Wegstücke sinnvoll miteinander verknüpfen zu lernen, etwa durch das Finden eines Oberthemas, durch Wiederholung eines bestimmten Elementes (z.B. Luthers Vaterunserlied) durch Stille an Schlüsselstellen, durch Verklammerung von Sammlung und Sendung oder Anbetung und Fürbitte usw. (so Ehrensperger, Gottesdienstreform 200.202). „Bei allem Respekt vor historisch gewordenen Formen ist zu sagen, dass man je und je daran denken sollte, die Gemeinde selbst zum verantwortlichen Mitträger ihrer Versammlung zu machen. Ob das wirklich der Fall ist, wenn sie zweimal ein Lied singen darf? Ich zweifle. Keine Form macht selig. Man soll nicht unnötig experimentieren oder alle Augenblicke etwas Neues wollen. ... Auf der anderen Seite gibt es lähmenden Traditionalismus.“ (Mezger, Geistliche Musik 107) Es gilt also, der Gemeinde mehr zuzutrauen.

179 Vgl. Josuttis, a.a.O. 54.

5.12.1 Phänomenologische Analogien zwischen Musik und Sprache

Dass Musik Sprachcharakter hat, zeigen Analogien zur Wortsprache im *strukturellen, inhaltlich-kommunikativen und klanglich-gestischen* Bereich:

5.12.1.1 Strukturelle Analogien

Bereits seit dem Mittelalter übernahm die Musiklehre viele grammatische und rhetorische Begriffe, weil Musik seit jeher als der Wortsprache verwandt galt. Im 16. Jahrhundert wurde Musik ganz in der Nähe zu Poetik, Grammatik und Rhetorik gesehen: Auch musikalische Kompositionen weisen Interpunktionen, Satzglieder, Sätze, Perioden auf, die prosodisch und deklamatorisch angemessen zu gestalten und „mit improvisatorischer Ausschmückung, oratorischer Eindringlichkeit und Dynamik vorzutragen“ sind. Musik wird wie eine Rede erfunden („*Inventio*“), in bestimmter Weise angeordnet („*Dispositio*“) und dann ausgearbeitet und durch Variationen, Wiederholungen, Kontraste oder Pausen ausgeschmückt, um den Ausdruck zu steigern („*Elaboratio*“, „*Decoratio*“).

Zunächst liessen sich Analogien zwischen Musik- und Wortsprache anhand der *Vokalmusik* aufweisen. Johann Mattheson (1681–1764) übertrug diese dann auf die Instrumentalmusik und prägte den Ausdruck der „Klang-Rede“, was zugleich die Emanzipation der Instrumentalmusik von der wortgebundenen Musik einleitete.¹⁸⁰

Seit dem 18. Jahrhundert wurde analog zur Wortsprache eine musikalische Grammatik und Syntax entworfen, um neben den formalen Entsprechungen auch die *intentionale Funktionalität* bzw. *Logik der Gestaltung* von Musik zu beschreiben.¹⁸¹ Dazu gehören etwa die tonalen Funktionen Tonika, Subdominate, Dominante sowie rhythmische Begriffe wie „schwerer und leichter Takt“ oder Vordersatz und Nachsatz usw. Es wurde u.a. klar, dass die Funktion eines Akkordes nicht isoliert bestimmt werden kann, sondern erst infolge seiner Einbettung in den Satzzusammenhang möglich ist. Ein Septakkord bedeutet – syntaktisch betrachtet – mehr und etwas anderes als die Summe von drei Terzen; denn diese allein können die Spannung, die jener erzeugt, nicht erklären. *Strukturelle Disposition* und *syntaktische Funktion* musikalischer Elemente mussten also unterschieden werden – entgegen der Meinung, Struktur und Sinn seien in der Musik identisch. Dies stellte ein weiteres

180 So Gruhn, *Musiksprache*, Sprachmusik 62–64.

181 Bekannt sind v.a. die am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert erschienenen Schriften Hugo Riemanns.

strukturelles Analogon zur Wortsprache dar: die Fähigkeit, aus Einzel-elementen neue *übergeordnete Gestalten* (Superzeichen) zu bilden.¹⁸²

Am offensichtlichsten zeigte sich die Parallelität der grammatischen Systeme von Musik- und Wortsprache beim Thema der *Gliederung*: Zäsuren gliedern nicht nur den wortsprachlichen, sondern auch den musikalischen Satz in einzelne Satzglieder, die durch hierarchische Stufung der Schlüsse (Ganz-, Halb-, Trugschluss) zudem unterschiedlich gewichtet werden.

Mit der Auflösung der Tonalität zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde auch die Grammatik als Code-System für Hörer und Hörerinnen hinfällig: Aleatorische, experimentelle, offene und prozessuale Konzeptionen verunsicherten das Hören, weil sie elementare Vorgänge von Sprachlichkeit torpedierten; ihre Absicht war es, die Musik und das Hören von der Fremdbestimmung durch die Wortsprache zu befreien, um *neue Beziehungen* zu ihr zu ermöglichen.¹⁸³

5.12.1.2 Inhaltlich-kommunikative Analogien

Analogien den *Ausdruck* betreffend sind hier zu unterscheiden von Analogien in Bezug auf das *Vermitteln von Bedeutungen*:

Der musiksprachliche *Ausdruck*, die Ausdrucksfähigkeit und -intensität, ist wie der wortsprachliche bezogen auf Stimmungs- und Gefühlsqualitäten, die abgebildet werden bzw. in den Hörenden ausgelöst werden sollen. *Bedeutung* erschliesst sich aus dem *Zeichencharakter* musik- und wortsprachlicher Strukturen. Daraus ergibt sich, dass Musik wie Wortsprache neben der *Autoreflexivität*, die auf konnotative oder denotative Bedeutungsdefinition verzichtet (5.12.2), immer auch *Verweischarakter* (3.5.4; 3.11.1) haben. Der Dur-Dreiklang etwa verweist – in entsprechendem musikalischem Zusammenhang – seit Joseph Haydns „Schöpfung“ (1798) für entsprechend gebildete Hörer und Hörerinnen auf den Wechsel vom Dunkel zum Licht. Diese Bedeutung ist bis heute kulturell codifiziert, sodass Krzysztof Penderecki in seiner „Kosmogonia“ (1970) dieselbe Technik anwenden und im Schlussabschnitt des 1. Teils nach einem zwanzigstimmigen Cluster einen einfachen Es-Dur-Akkord erstrahlen lassen konnte, der auf das „... residet sol et facta est lux“ verweist.

Während bei der Wortsprache der Verweischarakter überwiegt, sich Verstehen auf der Ebene *konventionalisierter semantischer Strukturen* vollzieht, denen die ästhetischen (autoreflexiven) Funktionen untergeordnet sind, vollzieht sich Verstehen von Musik als *Erkenntnis und*

182 So Gruhn, a.a.O. 65.67f.

183 Mit Gruhn, a.a.O. 66.

Nachvollzug konventionalisierter syntaktischer Strukturen, werden also umgekehrt die ästhetischen Funktionen stärker wirksam als die semantischen.¹⁸⁴

5.12.1.3 Klanglich-gestische Analogien

Musik- und Wortsprache berühren sich am augenscheinlichsten auf der Ebene des *Klanges*: „innerhalb der Totalität akustischer Schallereignisse bildet artikulierte Sprache einen Sonderfall und lässt sich in das Kontinuum des musikalischen Klangreservoirs mit einbeziehen.“ Zwischen musiksprachlichem Ton und wortsprachlichem Vokal besteht eine Analogie durch den *periodischen Schwingungsverlauf* und den *harmonischen Teiltonaufbau*, während zwischen musikalischem Geräusch und wortsprachlichem Konsonant Analogie durch den *aperiodischen Schwingungsverlauf* und den *unharmonischen Teiltonaufbau* besteht. Diese prinzipielle Gemeinsamkeit beider Sprachen ermöglicht eine direkte Beziehung zwischen ihnen, wie viele Beispiele aus der Neuen Musik zeigen (5.12.3).¹⁸⁵ So kann etwa Musik, auch die absolute Instrumentalmusik, klanglich-gestische Momente der Sprache aufnehmen, also etwa deren phonologische Differenzierungen (Oppositionen) nachempfinden.¹⁸⁶

5.12.2 Musik- versus Wortsprache

Seit dem 18. Jahrhundert bestand im ästhetischen Denken Einigkeit in Bezug auf die Rolle der Kunst und speziell der Musik neben derjenigen der Wissenschaften:

Musik versucht als Korrektiv die Defizienz der begrifflichen Erkenntnis durch „ausserbegrifflich-emotive Komponenten ergänzend zu überbrücken.“¹⁸⁷ Theodor W. Adorno beschrieb die Paradoxie, dass Musik gerade ohne Begriffe etwas adäquater beschreiben kann als Begriffssprache dies zu erfassen vermöchte (2.2.2). Die Musiksprache ist also nicht hinweisend, bedeutend, „deutlich“, wie die Wortsprache, sondern sie sagt nicht mehr und nicht weniger als das, was in ihrem Ablauf geschieht. In Übereinstimmung mit Adorno formulierte auch Hans Georg Gadamer, dass es „keine mögliche Kunstproduktion geben kann, die nicht in der gleichen Weise immer das meint, was sie produziert, als das, was es ist.“ Es wird nicht auf etwas verwiesen, sondern es

184 Mit Gruhn, Musiksprache, Sprachmusik 75.83f.

185 A.a.O. 85.

186 A.a.O. 88.

187 Kager, Die Schocks des Unverständlichen 86.

ist eigentlicher da, worauf verwiesen ist. Das Kunstzeichen hält sich an das Material, um „im Vorgang“, „im Procedere, in seiner Vorläufigkeit das Unendliche, das Nichtverdinglichte zu zeigen.“¹⁸⁸ So gesehen dient Kunst also nicht der Darstellung von Sinn ausserhalb ihrer selbst, sondern ist *Selbstdarstellung, Selbstrepräsentation, Autoreflexivität*. Daher kann Kunst in sich selbst ein Spielraum zur Verwandlung von Wirklichkeit sein, Distanz zur Wirklichkeit schaffen („als hätten wir nicht“), ohne sich ihr jedoch zu entziehen – ähnlich wie Paulus es auf die christliche Existenz bezogen in 1 Kor 7, 29–31 ausdrückt.¹⁸⁹ Musik als Kunst kann in ihrem Procedere, in ihrer Faktur selbst, Wirklichkeit darstellen, auch die Wirklichkeit der menschlichen Existenz, und zwar so, dass sie einerseits die „Sterblichkeit vollkommen“ und andererseits „das Unendliche endlich authentisch denkt“: Sie ist Ausdruck der *Weltoffenheit* des Menschen, die die *Menschwerdung des Menschen* im Blick hat (5.8.4).¹⁹⁰

Soll Musik mit wortsprachlichen Mitteln beschrieben werden, ist darauf zu achten, dass ihre Autonomie durch hörende, assoziativ-essayistische oder analytische Sorgfalt gewahrt bleibt, also ihre „Mehrdeutbarkeit“¹⁹¹ und ihre Transzendierungstendenz nicht durch „Endgültigkeit“ der Bedeutung festzumachen versucht werden (6.5.9). Denn Musik spricht „*als Musik* von Wirklichkeiten, die nicht durch das Wort, auch nicht durch das vertonte Wort angemessen vermittelt werden können.“¹⁹² Seit Bach ist die Instrumentalmusik allerdings „durch ihre jahrhundertelange Schulung bei der Sprache“ „sinnbeladen“ und so in ihrer Wirkweise „gleichsam selbsttätig“ geworden.¹⁹³ Deutungen von Musik mittels der Wortsprache sind unter Komponisten umstritten:

Für den Komponisten Wolfgang Rihm (*1952) verdunkelt sich der Sinn eher, statt sich zu erhellen, wenn Komponisten selbst über ihre Musik reden, aber: „Was Dritte zu sagen haben ist immer erhellend. Ich lerne immer davon.“¹⁹⁴ Arvo Pärt dagegen will sich nicht über seine Musik äussern, weil Wörter die Musik in die Enge treiben. – Aber die Wörter sind ja nur dann fürchten, wenn wir uns sklavisch an die Buch-

188 Schroer, Musik 70.

189 So Schroer, a.a.O. 68. Vgl Knellwolf, Die Musik 80ff: Da metaphorische Sprache Spielcharakter hat (im Sinne der „ironia crucis“) und Musik ebenfalls ironische Züge zeigt (die Leichtigkeit des Spiels mit Tönen unterläuft die Schwere der Wirklichkeit), gehören beide eng zusammen.

190 Auch die gottesdienstliche Musik ist nichts anderes als Ausdruck der Weltoffenheit des Menschen und soll nichts anderes tun, als die Menschwerdung des Menschen in ihrem Prozedere vorzuführen (5.14.2; 5.14.3).

191 Gratzner, Musik 8.

192 Handt, Vorspiel 88.

193 So Mezger, Geistliche Musik 106.

194 Rihm, Brief 9.

staben klammern, „anstatt deren Bedeutungsweite als ein Angebot unter mehreren, als Chance der Horizonterweiterung zu nutzen.“¹⁹⁵ Wortsprachliche Kommentare müssten also als Hilfe für Hörende konzipiert werden, abduktiv nach einem eigenen Standort zu suchen.

Als solche ist Musik primär *Klang* und *strukturierte Zeit*. Bei der Wortsprache verhält es sich anders: Sie ist in ihren Worten *konstruierter Sinn*. Je mehr sie vertont, also musikalisiert wird, desto weniger verständlich ist sie, ja sie erscheint entstellt. Je mehr sie Verständlichkeit erheischt, desto weniger autonom wird die sie vertonende Musik wahrgenommen; sie erscheint gestört. Diese einfache Gesetzmässigkeit zeigt sich bei den Verbindungen von Wort und Musik in Oper und Lied. Die Barockoper fand die Ideallösung dieser Verbindung: Wo Wortsprache dominiert, im *Rezitativ*, tritt die Musiksprache zurück, ist nur noch Untermalung und setzt Interpunktionen. Wo letztere dominiert, in den *Arien*, tritt erstere zurück, hat nur noch wenige Worte, wiederholt den Text, bringt Melismen und kann die Stimmung (oder in Gesang-Ensembles verschiedene Stimmungen gleichzeitig) darstellen.¹⁹⁶ Soweit Musik menschliche Äusserung und Mitteilung ist, ist sie auch Sprache, so wie Malerei, Film, Architektur usw. Sprachen sind. Jede dieser Künste hat jedoch ihre eigene Struktur, ihren eigenen Sinnzusammenhang, ihr unverwechselbar eigenes Wesen. Danach ist zuerst zu fragen, erst dann nach Analogien zwischen Musik- und Wortsprache. Denn weil Musik vieldeutig sein will, besteht die Versuchung, sie wie die Wortsprache zu behandeln, zu domestizieren oder zu analysieren. „Wenn schon Sprache, dann ist Musik ehestens die Mundart der Sehnsucht, die keine Worte braucht.“¹⁹⁷

Die *je eigene Struktur und Sinnsuche in den verschiedenen Künsten* eröffnet je eigene Möglichkeiten, die evidente Verslossenheit und verschlossene Evidenz, die „Verzauberung von Sinn“ in der Incantation zu gestalten (5.1.3; 5.5). Die Musik- wie auch die poetische Wortsprache haben also ihre je eigenen Möglichkeiten. Aber sie können diese auch austauschen und so eine je neue Perspektive darauf gewinnen, *neue Aspekte des je eigenen Wesens zur Geltung kommen lassen*; sie können *in der Auseinandersetzung mit dem anderen und im Sich-Einlassen auf es den Mehrwert an Sinn, die sinnliche Mehrschichtigkeit gemeinsam*

195 Gratzner, a.a.O. 7f.

196 So Schnebel, Musik – eine Sprache 18.

197 Schnebel, a.a.O. 19. Ein Beispiel für den Gewinn neuen Sinns durch die Musik- in der Wortsprache ist der Beginn des Sirenen-Kapitels aus „Ulysses“ von James Joyce, der auch ohne weiteres mit rein musikalischen Ausdrücken zu beschreiben ist und sich gemäss Luciano Berios Analyse als eine Klangfarbenmelodie von unmittelbarer Musikalität bestimmen lässt (so Gruhn, a.a.O. 99f).

suchen. Die Suche nach neuen Beziehungen zwischen Wort- und Musiksprache in Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war also zugleich die Suche nach dem *Mehrwert an Sinn*, der sinnlichen Mehrschichtigkeit, die sich aus der Beziehung der beiden Sprachen ergeben kann. Denn „die Beziehung von Sinn und klanglicher Erscheinung“ ist „ein nie abgeschlossener Vorgang“, die „Grenze von Wort und Ton“ ist fließend und der Bereich „des klingenden Wortes: der Aktion des Rufens, Sprechens, Flüsterns, Singens usw.“ ein nicht auszuschöpfendes Feld für Neuentdeckungen.¹⁹⁸

5.12.3 Die Musikalisierung der Wortsprache

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Musik gleichsam aus dem Trümmerfeld heraus komponiert, das Tonmaterial physikalisch bestimmt und seine einzelnen Bausteine neu zusammengefügt: Die Klänge wurden dank der Elektronik durch Höhe, Farbe, Dauer und Lautstärke definiert und die Phoneme der Wortsprache ebenso bestimmt: Vokale sowie Laute wie „m“, „n“, „ng“, „l“ oder Nasale galten nun als Töne bestimmter Farbe, während stimmhafte Konsonanten als Farbgeräusche und Zischlaute und Plosivlaute als reine Geräusche definiert werden konnten. Sprachklänge gehören seither zum gleichen Kontinuum wie musikalische Materialien, sodass kompositorisch der bruchlose Übergang von Sprache in Musik möglich ist.¹⁹⁹ 1955/56 wurden drei Musikstücke uraufgeführt, die exemplarisch den Stand musikalischer Sprachbehandlung zeigen, wie er sich in der Mitte der seriellen Phase avantgardistischer Musik ausbildete:

Luigi Nono (1924–1990) war der erste Komponist, der in seinem „Canto sospeso“ (1956), einem Zyklus nach Briefzeilen von Widerstandskämpfern für Soli, Chor und Orchester, die *Wortsprache als Klangfarbenparameter* in die serielle Komposition einbezog, also Sprache musikalisch verwendete. Er machte aus der Sprache wieder Laute und Klänge, die dann in eine so strenge musikalische Form integriert wurden, dass beim Anhören fast nichts mehr von der präzisen Semantik des Textes zu verstehen ist.

Pierre Boulez (*1925) hingegen nutzte in „Le marteau sans maître“, seinem neunteiligen Zyklus nach drei Gedichten von René Char für Altstimme und Instrumente die phonetischen Eigenschaften der Sprache kaum, weil er die für ihn wichtige Textverständlichkeit nicht be-

198 So Zender, *Happy New Ears* 98f.

199 So Schnebel, *Denkbare Musik* 110. Vgl. Gruhn, a.a.O. 86.

einträchtigen wollte. Stattdessen lassen sich hier vier Arten *sprachgebundener musikalischer Textbehandlung* unterscheiden:

- Das „parlando“ spricht umgangssprachlich-frei und deutet Sprechtonhöhe und Geschwindigkeit nur an.
- Das „quasi parlando“ gibt durch eine Bewegungskurve die Sprechtonhöhe vor und bestimmt weiter auch Silbendauer und Intensität.
- Der „syllabische Gesang“ fixiert alle Parameter der Sprache exakt.
- Der „melismatische Gesang“ macht aus Silben Töne, sodass die musikalischen Parameter dominieren.

Die fünfte Technik der Sprachbehandlung entfernt sich von der Sprache, indem das Singen nicht mehr Klangfarben unterscheidet, sodass die Silbenfolgen als sprachliche Bedeutungsträger verschwinden: Infolge des geschlossenen Mundes wird immer dieselbe Klangfarbe beibehalten; es entsteht ein Ton ähnlich dem eines Instrumentes, etwa einer Altflöte oder Bratsche.²⁰⁰

Für eine Musik, in die Sprachlaute bruchlos eingehen sollen, war das Reservoir der herkömmlichen Instrumentalklänge nicht differenziert genug, sodass es nötig wurde, das musikalische Material synthetisch zu gewinnen. Durch Einarbeiten von teils manipulierten, teils unveränderten Aufnahmen stimmlicher Klänge in rein elektronisch gewonnene Musik entstand *Karlheinz Stockhausens* (*1928) „Gesang der Jünglinge“. Das wortsprachliche Material bildete der „Gesang der Jünglinge im Feuerofen“ (Dan 3, 57–66), bestehend aus einer Reihe gleichartiger Lobpreisungen. Da der Inhalt des Hymnus sich kaum verändert, brauchte die Komposition auf ihn weiter keine Rücksicht zu nehmen, ausser dass sie seinen preisenden Charakter und die extreme Situation Daniels und seiner Freunde hervorheben musste. Der Text liess sich also verfremden, und seine phonetischen Elemente konnten elektronisch bearbeitet werden. Dies geschah bis zu dem Masse, dass die Worte zuweilen von der Musik förmlich aufgesogen, verwischt oder zerrissen werden; sie lassen sich gänzlich ins Material hineinziehen, werden so selbst zu einem Materialverlauf und sprechen nun aus der Musik wie aus einem Feuerofen. Und doch bleibt die Semantik erhalten, der sprachliche Zusammenhang trotz aller Dekomposition unangetastet.

Daher ist zu fragen, ob Stockhausens Stück bei aller neuen Technik wirklich einen Beitrag zur Weiterentwicklung der Beziehung von Musik und Sprache leistet; denn es geht ihm nicht wie den erwähnten übrigen Komponisten um die Musikalisierung der Wortsprache als Ver-

200 So Bärtschi/Fueter, Zu „Glossolalie“ 12.

such, eine Einheit zwischen Musik- und Wortsprache zu erzielen. Zudem wird immer noch wie früher ein Text vertont, scheinbar ohne dass die Verständlichkeit der Wortsprache wichtig wäre, indem deren Verwendung sich nur auf das Geistliche, Rituelle konzentriert.²⁰¹

Mauricio Kagel (*1931) und *György Ligeti* (1923–2006) gingen diesen Weg des Umwandeln von Sprechverläufen in Musik anstelle von oder neben herkömmlichen instrumentalen oder gesungenen Melodien weiter.²⁰² Damit verschwand „der genaue Sinn“, der semantische Gehalt der Wortsprache hinter der „wuchernden Musikalisierung“ – obgleich sehr ausdrucksvoll und vielsagend gesprochen und getönt wurde.²⁰³ Es entstand mit autonom-musikalischen, vokalen und instrumentalen Mitteln „die Lautpantomime einer imaginären Sprache“: Die von Haus aus begriffslose Musiksprache wurde „semantisiert“. Als Beispiele wären etwa auch *Dieter Schnebels* (*1930) „madrasha 2“ bzw. „Atemzüge“ zu nennen, die nichts anderes vorhatten, als sprachliche Artikulationsprozesse bzw. Atemverläufe kompositorisch zu verarbeiten.²⁰⁴

Mit Dieter Schnebel lässt sich fragen, was für weitere überraschende Töne sich aus der scheinbar so gewohnten Wortsprache herauszaubern lassen. Das einzelne Wort hat ja einen Klang, der mehr ist als sein blosser Sinn, nämlich seine spezifische *Aura*. Den Wörtern „Seele“, „Busse“ oder „Liebe“ etwa eignet eine Aura des Altmodischen. „Selbst billige Wörter bringen Atmosphäre mit, stehen freilich meist nicht in gutem Geruch. Solche Luft um Wörter herum, vielleicht in ihren feinsten Schwingungen sich äussernd, sicher aber vernehmbar, gibt ihnen den besonderen Klang.“ Schnebel zufolge zeigten *John Cage* und *Sylvano Bussotti* (*1931) als erste, wie die Wortsprache Musik (ein)färben kann: „Fremde Idiome können exotische ... Weisen spielen; Schimpfen böte aggressive Musik, Klage ein Lento cantabile.“ Sprache läuft als „Medium gesellschaftlichen Verkehrs“ Gefahr, „abgeschliffen, vertauschbar, ... aufgeputzt., aufgeblasen, gar religiös verbrämt“ zu werden.

201 A.a.O. 12.15, im Anschluss an Dieter Schnebel.

202 Zu Kagels „Halleluja“, einer bahnbrechenden Gesangskomposition (5.12.6).

203 György Ligeti schrieb sehr vielfältig, also nicht nur die irisierenden Klangflächen, mit denen er Ende der 1950er Jahre berühmt wurde, sondern u.a. auch geradezu theatralische Musik: In „Nouvelles Aventures, die aus asemantischen Vokalstücken bestehen (1962–1965) macht er Entdeckungsreisen in „imaginäre Handlungen, labyrinthische Verquickungen von verfremdeten Gefühlen und Trieben, von Spott, Verhöhnung, Idyll, Nostalgie, Trauer, Angst, Liebe, Humor, Exaltation, Leidenschaft, von Traum und Wachsein, Logik und Absurdität“ (Meyer, György Ligeti 82).

204 So Gruhn, a.a.O. 98.

„Was hohl ist, aber lässt sich kenntlich machen – am Klang. Hier könnte Musik einsetzen, gerade eine solche, die sich nahe ans sprachliche Material herangearbeitet hat, die es vermöchte, die Elemente der Sprache, ihre Semantik, Gestikulation und das Kommunikative an ihr kompositorisch zu gestalten. Passender falscher Tonfall, adäquate heuchlerische Gestikulation, vermöchten zu verdeutlichen, was an Sprache nicht stimmt.“²⁰⁵

5.12.4 Musik entlarvt die Wortsprache

Den oft *leeren Sinn* der Wortsprache zu entlarven, war die Absicht der Komposition „Alpha-Omega II“ von *Hans Otte* (*1926): Otte verwendete „Materialien der Umgangssprache, deren längst verfestigte und verdinglichte Begriffe und Bilder zu einem bedeutungslosen und ebenso austauschbaren Vokabular zusammengeschrumpft sind“ und nur noch genormte Gefühle, Floskeln und Signale beherbergen. Indem die Sinnlosigkeit durch musikalische Verfremdung entlarvt wird, kann sie zu Widerspruch umschlagen. Es wurde in dieser Komposition auch sichtbar gemacht,

„dass sich in den so harmlosen und kleinen Worten des Tages – so sie alleamt beim Worte genommen werden – eine Welt von unerhörter Brutalität, Sentimentalität und Gleichgültigkeit auftut, eine Welt, in der für die Müheligen und Beladenen, die Armen und Schwachen ebenso wenig Platz zu sein scheint wie für ein christliches ‚Alpha-Omega‘, das jene hier und jetzt erlöst und nicht erst vertröstend in einem jenseitigen Reich.“

Das tötende „Gewäsch“ der Alltagssprache erhält durch die Instrumente sein Pendant, indem diese durch Hämmern, Nageln, Kratzen, Würfel- und Münzenwerfen, Feilen und Kettengerasseln die Passion Christi darstellen und aussagen, dass, wo im Alltag so oberflächlich geredet wird, der ans Kreuz geschlagen wird, der das A und das O ist. Gerahmt ist das Stück durch die am Anfang vom Chor gesungenen Worte „Christus Jesus Dominus Agnus Dei“ und durch das Wort „ankommt“ am Schluss. Damit zeigt die Musik (ohne dass es ausgesprochen würde), dass der zu Beginn angerufene Christus das Lamm Gottes ist, das die Sünde der Welt trägt.²⁰⁶

Indem jedoch Musik auf diese Weise falsche oder gestörte Wortsprache bezeichnet und so entlarvt, setzt sie sich von dieser und deren leerem Umgang mit Sinn ab. Damit untergräbt sie die oben beschriebene

205 Schnebel, Denkbare Musik 112–114.391.

206 A.a.O. 412.

ne, nach dem Zweiten Weltkrieg durch Musikalisierung der Wortsprache mühsam angestrebte Einheit wieder.²⁰⁷

5.12.5 Dieter Schnebel: Musik- und Wortsprache brauchen ein neues Pfingsten

In seiner Komposition „Glossolalie 61“ (1959/60) setzte der Musiker und Theologe *Dieter Schnebel* zwar auch die Musik als Entlarvung der wortsprachlichen Sinnleere ein, doch suchte er daneben die Einheit von Wort- und Musiksprache neu zu gestalten: Die musik- und wortsprachlich dargestellte evidente Verslossenheit und verschlossene Evidenz der Incantation findet hier das eindrückliche Beispiel „einer keineswegs abgeschlossenen, sondern immer neu realisierbaren Komposition.“ Diese versucht, die vielfältigen Melodien, die aus Sprechverläufen entstehen, zu einer „Symphonie“ zu versammeln.²⁰⁸

Die geistliche Musik, die im Laufe der Jahrhunderte in die Welt hinauszog und sich an sie *entäusserte*, also ihrerseits weltlich wurde, kann nach Schnebel nur sie selbst bleiben, indem sie die *via crucis* erleidet und zu einem neuen Pfingsten gelangt, in neuen Zungen reden lernt. Daher gab Schnebel seiner Komposition den Titel „Glossolalie.“²⁰⁹ Denn nicht kraft geistlicher Gehalte wird Musik geistlich, sondern bereits durch die musikalische Form: In „Glossolalie“ wurde das Zungenreden selbst komponiert und ereignet sich bei jeder Aufführung neu. Musik kann – mit Hilfe gestischer und szenischer Gestaltung – das, was sie ausdrücken soll, selbst veranstalten, braucht keine Inhalte, Erklärungen dazu.²¹⁰ „Glossolalie“ soll und kann die Hörenden Pfingsten erleben lassen.

Schnebel, dessen Musik ein Beispiel ist für die grossen Anstösse, die John Cage vielen Komponisten gegeben hat, gebrauchte in „Glossolalie“ als Material „Gesprochenes aller Art, das losgelassen und als Musik genommen wird“ sowie „vielfältiges Instrumentalspiel, das gewissermassen redet“ und liess damit Musik- und Wortsprache ihre Grenzen überschreiten oder verwischen, allerdings immer mit dem Ziel, dem je eigenen Wesen der beiden Sprachen näher zu kommen und sie selbstständig werden zu lassen. Schnebel schrieb verschiedene

207 A.a.O. 115.

208 A.a.O. 113.

209 So Bärtschi/Fueter, Zu „Glossolalie“ 16.

210 A.a.O. 15f. In Dieter Schnebels Zyklus „für Stimmen für“, einer Art deutscher Messe im Anschluss an Luther, werden Verkündigung, Gebet und Lobpreis als solche dargestellt.

Prozesse wechselseitigen Grenzüberschreitens vor, die er den Interpreten und Interpretinnen zur Gestaltung frei gab.²¹¹ „Glossolalie“ als losgelassenes enthemmtes Sprechen will auch die Interpreten und Interpretinnen enthemmen und so zu eigenen Erfindungen anregen, damit sie eine *eigene Fassung der Komposition* erstellen können.

Tonhöhe, Lautstärke, Tempo und Klangfarben wurden in „Glossolalie“ neu festgelegt, sodass der sprachliche Inhalt gegenüber dem Ausdruck zurücktritt, das Sprechen musikalisiert wird, die Musik des Sprechens erklingt und losgelassenes Sprechen zu Musik wird.

„Musik und Sprache geben ihre Positionen auf, bewegen sich aufeinander zu. Was sich auf ihrem gemeinsamen Terrain ereignet, ist zwar noch Sprechen und noch Musik, aber beide suchen ihr innerstes Anliegen, das Vermögen zur Mitteilung, den Ausdruck, den sie aus sich selbst in der heutigen geschichtlichen Situation nicht mehr zu gewinnen glauben, an ihren Grenzen und im Zusammenstoß mit dem andern wiederzuerlangen.“²¹²

Schnebels „Glossolalie“ für Sprecher und Instrumentalisten visiert die *Gesamtheit möglicher Sprechformen*, lässt sie bunt durcheinander gehen. Da wird Jargon gesprochen und gleich darauf pathetisch getönt; Sprachlaute verwandeln sich in Wimmern und Brummen. In solchem „Drauflossprechen“ voller plötzlicher Wechsel entsteht das Zungenreden.²¹³ Durch den Einbezug von verschiedensten Fremdsprachen, die für die allermeisten Hörenden semantisch unverständlich sind, entsteht ein Freiraum für die Klanglichkeit des Gesprochenen und Buchstabierten, für die „Phonetik“. Die Ausführenden sprechen also nicht mehr Wortsprache, sondern spielen „Instrumentalpartien“ für Sprecher, und zwar – um mit den Musikinstrumenten mithalten zu können – so reich und differenziert wie nur irgend möglich. Durch diese Musikalisierung der Wortsprache entwickelt auch *Semantisches* ein neues *Eigenleben*: Die „Aura“ der einzelnen Worte wird durch die Musikalisierung hervorgehoben, und das Nebeneinander verschiedenster Inhalte, die sich unweigerlich gegenseitig kommentieren, entsprechen oder widersprechen, erweitert (abduktiv) das semantische Verständnis der einzelnen Textfragmente.

Gleichzeitig *öffnet* Schnebel in „Glossolalie“ auch den *Ausdrucksbereich der instrumental gespielten Musik* so weit wie möglich. Geräuschhaft-Alltägliches (Schreien, Seufzen, Knurren, Stöhnen, Hecheln, alles, was ehemals aus der Schule schönen Singens als hässlich ausgeschlossen war), ausgeprägte Gestik und Mimik, viele Zitate aus verschiedens-

211 So Meyer, Dieter Schnebel 62f.

212 Bärtschi/Fueter, a.a.O. 21.

213 A.a.O. 13.

ten Musikstilen, die Art und Weise des Spielens (oberflächlich klimpern oder konzentriert arbeiten): all dies wird nun einbezogen. Schnebel geht sogar so weit, dass beim Musizieren das Spielen das Gespielte verdrängen kann, dass also das Theatralische sich verselbstständigt, die sichtbare Seite der Klänge diese überwuchert und das Visuelle das zu Hörende stört.²¹⁴ Musiksprache will nicht nur als Erbauung missverstanden und Wortsprache kann nicht lediglich semantisch-eindeutig decodiert werden.

*Die Musik geht an die Grenzen des Klangs, entäussert sich ans Sprechen und ans Gestische, und die Sprache sucht im Musikalischen und Theatralischen neuen Ausdruck – und beide gewinnen sich, in einzelnen Augenblicken, durch das andere neu.*²¹⁵

Ziel von „Glossolalie“ wäre eine *differenzierte Einheit von Musik und Wortsprache*, „so dass im Doppelsinn des Wortes ein Satz entstünde, in dem eins das andere artikuliert.“²¹⁶ Das Zungenreden der Sprache fände seine Auslegung in der Musik und das der Musik fände sie in der Sprache. „Glossolalie“ ermöglicht gegenseitige *Entäusserung, Grenzüberschreitung, Transzendierung von Wort- und Musiksprache zugunsten des Neugewinns ihrer Identität*: Dies verlangt nicht nur von den Interpretierenden, dass sie als Sprechende sich auch als Musiker versuchen und als Musikerinnen sprechen lernen; Schnebel möchte ebenso die Hörenden dazu verlocken, die Grenzen ihrer eigenen Hör-Positionen zu überschreiten und sich abduktiv auf unbekannte Gebiete neuer Erlebnismöglichkeiten vorzuwagen.²¹⁷

5.12.6 Komponiertes Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache

Drei Kompositionen, in denen die Beziehung von Wort- und Musiksprache ein wichtiges Thema ist, sollen hier kurz dargestellt werden. Ihre Auswahl ist subjektiv und ohne Anspruch, dem Thema vollständig gerecht zu werden.

5.12.6.1 Luciano Berio: Poesie als Zähmung der Urfluten des Klangs

Dass Musik, auch wenn sie sich an die Wortsprache anlehnt, oder gerade dadurch, dass sie dies tut, nichts anderes sein will als sinnlicher Klang, also autonom bleiben kann, zeigt sich in *Luciano Berios* Komposi-

²¹⁴ So Schnebel, a.a.O. 19–21.

²¹⁵ Vgl. Bärtschi/Fueter, a.a.O. 20.

²¹⁶ Schnebel, a.a.O. 395.

²¹⁷ So Bärtschi/Fueter, a.a.O. 19–22 und Schnebel, a.a.O. 387.

tionen. Für Berio (1925–2003) näherte sich der Kompositionsprozess immer mehr einer permanenten graduellen Veränderung bzw. Umwandlung des Klangkontinuums an, das uns umgibt und das in unserer Erinnerung ständig anwesend ist: ein Prozess des Entscheidens für Klänge aufgrund von Erinnerungen. In diesem Fluss von Erinnerungen liess sich jedoch ein Sinn nur ausmachen, wenn dieser als sehr komplexe Ganzheit aufgefasst wurde. Berio wollte den Schrecken und Schönheiten der Welt, in der er lebte, ins Auge blicken, statt zur Beute des ständig andrängenden chaotischen Erinnerungsflusses zu werden (3.2.2).²¹⁸ Seine Musik ist daher alles andere als statisch, geprägt von einer ständigen Wandlungsbereitschaft, einer ständigen Erkundung neuer Klangmöglichkeiten sowie von ortloser Behendigkeit. Es gibt daher *kein abgeschlossenes Werk* von Berio, *das nicht zugleich Neuanfang ist* und als offenes Kunstzeichen einer neuen Verarbeitung und Verwandlung entgegengeht.²¹⁹

Luciano Berio fand nicht wie Olivier Messiaen in den Strukturen des Serialismus einen verbindenden Hintergrund für seine vielfältigen Gestalten, und er strebte nicht so sehr wie Dieter Schnebel die Autonomie der Musik im „Grenzverkehr“ mit der Wortsprache an. Angesichts der Komplexität der heutigen Musik und der Flut von Musik-Erinnerungen, die den Sinn von Musik immer mehr verflüchtigen zu lassen scheinen, fand Berio, dass die Wortsprache der Musik *Rückhalt, Rückgrat* geben kann.

In Erinnerung an die Wendungen zu Neuem, die sich in der abendländischen Musik dank ihrer Verbindung zur Wortsprache vollzogen (etwa durch Claudio Monteverdi oder Arnold Schönberg), suchte Berio nach dem Vorbild des variierenden Gebrauchs der Klänge der Alltagssprache neue Klangmöglichkeiten in der Musik. Einerseits ging es ihm wie Luigi Nono, Giacinto Scelsi, Karlheinz Stockhausen und Dieter Schnebel darum, die Geräuschkomponenten der Worte zu Gehör zu bringen. Die Singstimmen sollten sich immer mehr mit den instrumentalen Materialien verbünden, die Worte phonetisch aufsplintern, Vokale und Konsonanten getrennt einsetzen, in Instrumentalaktionen übertragen und die Wortbedeutung zugunsten der Klangbedeutung zurücktreten lassen.²²⁰

Andererseits versuchte er mit dem 1986–93 komponierten Stück „Notturmo“ als *Hommage an Paul Celans Umgang mit der Sprache* ein

218 So Scherrer, Allegro Continuo 39.

219 Nicht von ungefähr entwarf Umberto Eco u.a. auch anhand von Beispielen aus Berios Musikschaffen (etwa anhand der „Sequenza per flauto solo“) seine „Poetik des offenen Kunstwerks“ (vgl. ders., Das offene Kunstwerk 27ff).

220 So Scherrer, a.a.O. 40f.

unaufgelöstes, aus unausgesprochenen Worten bestehendes Gespräch musikalisch darzustellen: Dies war möglich durch die „Entäusserung“ der Musik an Celans Satz „...Ihr das erschwiegene Wort ...“, der als Motto über der Komposition steht und der Berio den Einfall zu seiner musikalischen Fortsetzung der Sprache Celans gegeben zu haben scheint. Dazu entwickelte er entsprechend dem linguistischen Vorgehen der Alliteration (z.B. Reime durch gemeinsame Silben in verschiedenen Wörtern) ein musikalisches Verfahren²²¹, das er wie folgt charakterisierte:

„Entweder folgen verschiedene Figuren aufeinander, wobei sie jeweils ein Detail gemeinsam haben; oder dieselbe Figur wiederholt sich, manchmal erst nach einiger Zeit, mit veränderten Details; oder es gibt Figuren, die sich unverändert wiederholen. ... Der Charakter einiger Figuren scheint nach und nach eine thematische oder ‚linguistische‘ Entwicklung heraufzubeschwören, die dann aber nicht wirklich einsetzt. Die Instabilität und Komplexität der Vorgänge erlaubt es den ‚Wörtern‘ nicht, einen zu Ende geführten oder in sich geschlossenen Diskurs zu gestalten. Es entsteht der Eindruck, dass *der Sinn des Diskurses gerade in seiner Abwesenheit* liegt. Die ‚Wörter‘ und ‚Sätze‘ von ‚Notturmo‘ gleiten ineinander, verschwinden und tauchen wieder auf, betrachten einander, sterben. ... Jedenfalls macht keine der Figuren von ‚Notturmo‘ – nicht einmal die stark bewegten oder jene, die unversehrt wiederkehren – die Erfahrung einer wirklichen Entwicklung oder eines nachvollziehbaren Sich-Erschöpfens. Die immer wieder verschiedene Koexistenz verschiedener Charaktere, die unterbrochene Verteilung von eindeutig oder nur schwach erkennbaren Figuren und die ständige Präsenz der alliterativen Prozesse führen zu einer Aufhebung der Zeit.“²²²

Auch in den Klängen gibt es ein ständiges Umkippen in die andere Dimension: Grenzgänge zwischen Klang und Geräusch, welch letzteres einmal wirklich kratzend, einmal wunderbar sphärisch klingen kann.

Vielleicht vermögen die poetischen Stellen (überschrieben mit „pppp quasi senza suono“ oder „sparire“²²³) mit ihren wiederkehrenden, ausgehaltenen und verklingenden Einzeltönen oder den leiser werdenden Tonrepetitionen sowie mit den an die Dreiklang-Tonalität erinnernden ansprechenden Motiven letztlich doch stärker zu wirken als die bewegteren und manchmal sogar wirbelnden Stellen – vielleicht weil sie der Klangwelt das „erschwiegene Wort“ entlocken können und sie dadurch wohnlicher machen. Sie wirken als aufbauende Momente im Endlosfluss und -lärm nächtlicher Träume, Erinnerungen und Kon-

221 So Berio, Zu *Notturmo* 217.

222 Berio, a.a.O. 219.

223 Uvietta, String quartets 12.

notationen, und schaffen Distanz und Gelassenheit, manchmal auch Leichtigkeit: Hier und da lassen sich sogar Tanzrhythmen wahrnehmen.

Die *Entdeckung*, die durch die zauberhaften Klänge des „Notturmo“ gemacht werden kann, nämlich dass *Stille das Hören schärft* und *Lärm für die Stille durchlässig* ist (*Mittelbegriff*), findet immer öfter Bestätigung und zwar auch bei schnellen Teilen (*Fälle*), sodass sich die dazugehörige *Regel (Textstrategie)* finden lässt: *Lärm lässt sich durch die Stille zähmen*. Daraus kann das Ergebnis erschlossen werden: *Ein gutes Wort will erschwiegen werden*.²²⁴

Es geht also nicht darum, dass der Text Paul Celans den Hörerinnen und Hörern der Musik Sinnhilfe bietet, denn dies würde ihre abduktive Sinnsuche wohl eher stören als fördern. Sie haben vielmehr die Aufgabe, einerseits als „*auditores in musica*“ Mehrdeutigkeit und Eigenständigkeit sowohl des Titeltextes wie der Musik zu achten und auszuhalten, um dann andererseits abduktiv-imaginativ einen *eigenen* Weg zu finden, den Deutungskontext des Widerspruchspaares von Sprechen und Verstummen für sich zu konkretisieren.

5.12.6.2 Steve Reich: Sprech-Melodien als Ausdruck des Unbewussten

Steve Reich (*1936) interessierte sich u.a. für die „Musik des Sprechens“, für die Sprechmelodie als Melodie, die alle Menschen unbewusst beim Sprechen hervorbringen. Er entdeckte, dass die Silben mit ihren Rhythmen und Betonungen die Sprechmelodie diktieren. Jegliche Vokalmusik wird stark vom Rhythmus und der Kadenz der verwendeten Sprache beeinflusst. Dass der Rock ‘n’ Roll in englischer oder in deutscher Sprache viel erfolgreicher ist als im Französischen oder Italienischen, liegt am Sprachrhythmus, der im Englischen und Deutschen härter ist als die eher fließenden Rhythmen der romanischen Sprachen. (Der Vokalstil des Belcanto entstand nicht von ungefähr im italieni-

224 Berio wollte mit „Notturmo“ nicht ein Gedicht vertonen; denn „bei der Gedichtvertonung ergeben sich häufig Strukturkonflikte, weil die Musik die Gliederung eines Gedichtes, sein Metrum, sein Versmass, sein Reimschema nicht einfach ignorieren kann. Das kann für den Musiker zum Gefängnis werden. Celans Texte sind vielmehr ein zündender Impuls für die sonst autonome Komposition Berios, die allenfalls als Fortsetzung des gedanklichen Gehalts des im Gedicht wirkenden Widerspruchspaares Sprechen und Verstummen, aber nicht als konkrete Umsetzung zu verstehen ist. Die Wortsprache ist demnach auch für die Hörerinnen und Hörer nur Bedeutungshintergrund, ein *Deutungskontext ohne Absicht semantischer Referenz* (vgl. Gruhn, „Argumentum e silentio“ 223–225). Aber gerade dadurch kann die Wortsprache der Musik Hintergrund und Hilfe für eine neue Eigenständigkeit bieten und sie in der Auseinandersetzung mit sich neue Aspekte ihres Selbst entdecken lassen.

schen Sprachbereich und wirkt im Englischen eher gekünstelt.) In Afrika sind die Zusammenhänge zwischen Sprache und Musik noch ausgeprägter: Nicht nur der Rhythmus der Musik findet sich in der Sprache wieder, sondern ebenso die Melodien: In vielen afrikanischen Ländern ist die Sprache tonal, d.h. auch die *Tonhöhe semantisch besetzt*; ein Wort bedeutet etwas anderes, wenn sich seine Melodie ändert.²²⁵ Bei einer Vertonung muss sich hier also die musikalische Melodie der Sprachmelodie unterordnen.

Steve Reich interessierten diese Zusammenhänge, weil er merkte, dass *traditionelle Textvertonungen*, die den Sprachrhythmus umsetzen, lediglich das *Einfrieren der beim Sprechen flexiblen Rhythmen* bewirken. Und die melodischen Veränderungen beim Sprechen sind auch nicht von ungefähr: Gefällt einer ZuhörerIn die Melodie eines Sprechers nicht, dann spielt die Wortbedeutung fast keine Rolle mehr für sie. Wenn sie aber eine Sprachmelodie einmal im Ohr hat, prägt sich ihr auch die Bedeutung des Gesprochenen unüberhörbar ein. „Wenn Menschen sprechen, dann strömt das Semantische, Strukturelle und Melodische in einem Atemzug aus ihnen heraus.“²²⁶ Daher kam Reich auf die Idee, ungekünstelt und authentisch gesprochene Texte auf Tonband aufzunehmen und dieses Material zur Grundlage seiner Musik zu machen. Er liess Menschen verschiedener Herkunft und mit verschiedenen Lebensgeschichten sprechen, Zeugnis ablegen über ihr Leben, in unbewusstem, organischem Ausdruck der erlebten Geschehnisse. Er setzte dann diese Sprechmelodien instrumental oder vokal um oder liess Instrumentalisten zum Gesprochenen simultan genau mitspielen.

Der Satz „It’s gonna rain“, der in Reichs Tonbandstück aus dem Jahre 1965 von einem schwarzen Pfingstprediger gesprochen wird, ist zugleich ein alltägliches, amerikanisches Idiom und ein Hinweis auf die biblische Sintflut, die das Ende der Welt bedeutet. (Zu diesem wurden in den 1960er Jahren nukleare Untertöne konnotiert, während seit dem Dezember 2004 auch die Erfahrung der Flutkatastrophe im Indischen Ozean als Code mitwirkt). Dem gesprochenen „It’s gonna rain“ des Predigers entspricht die Tonfolge D-D-D-Fis. Die einzelnen Elemente des Satzes sind nicht zu trennen, sondern machen zusammen

225 So Reich, Sprechmelodien 60f.

226 A.a.O. 64. Auch György Kurtág (*1926) geht auf ähnlichen Spuren, wenn er in der Musik viele Parallelen zur Wortsprache feststellt und ihr „Commedia“-Charakter zuschreibt: Die *freie Deklamation*, das *Parlando-Rubato* wie es die Gregorianik und die Volksmusik bestimmt sowie *improvisatorische Elemente* beim Sprechen stellen ein reiches Arsenal an Möglichkeiten zur Erreichung des Maximums an Ausdruck dar, die dazu führen, dass jedes Wort ein wichtiges, nicht-auswechselbares Element des Gesamtausdrucks wird und damit zur „Anreicherung des Gewöhnlichen“ beiträgt.

den spezifischen Gehalt dieses sprachlich-musikalischen Zeichens aus. Auch die Anordnung der Wörter kann nicht ohne Bedeutungsverlust geändert werden (was v.a. bei Gedichtvertonungen deutlich ist). Mit dem Keyboard-Sampler stand Steve Reich ein elektronisches Hilfsmittel zur Verfügung, das dieser Musik entgegenkommt, weil mit ihm die Speicherung, beliebige Bearbeitung und Verwendung des gesprochenen Ausgangsmaterials möglich wird.²²⁷

5.12.6.3 Jakob ullmann: Musik als Versteck für den Textsinn

Das Bild des *Palimpsestes* scheint für jakob ullmann (*1958) ein

„seltsam treffendes Bild heutiger Kultur (zu sein), die da, wo sie noch existiert, auch gleichsam neue Schriftzüge zu setzen sucht auf ein Pergament, dessen beschädigte, häufig unleserliche Seiten wieder und wieder umgewendet werden auf der Suche nach einer Gestalt der Sprache, die als Sprache des Gestern und des Heute, als Sprache über Zeiten und Räume hinweg, die Namen des Wirklichen ebenso enthält wie ihren Gebrauch im gemeinsamen Sprechen ...“²²⁸

Damit formuliert jakob ullmann die *Aufgabe der Kultur* als einer *Interpretation der Tradition*. Musik- und Wortsprache haben folgende Rollen bei dieser Interpretation:

Sie wollen bei ihrem Zusammenwirken einander nicht gegenseitig interpretatorisch festlegen, also ideologisieren, sondern die Musik will die „Vielfalt der im Text enthaltenen Stimmen“ wecken und die verschiedenen Sichten auf den Text bewahren, was sie aber nur kann, wenn sie das in den Texten Gelesene *mit ihren eigenen Mitteln* beschreibt, also autonom bleibt (5.12.6.1); andernfalls läuft sie Gefahr, dass sie die Texte in die „allemal wohlfeile kleine Münze der Betroffenheit, ins Schiboleth ideologischen Nutzens“ verwandelt. Gerade hochstehende Texte wie diejenigen der Bibel können auf die Musikwahrnehmung so wirken, dass sie bei der Musik Eindeutigkeit und zweckhaft deklarativen Charakter erzwingen. Dagegen wollen Musik- und Wortsprache beide die kompositorische, interpretatorische und hörende Freiheit. Daher streben sie in ihrem Gespräch miteinander und mit den Interpretinnen und Hörern *Polyphonie* an²²⁹, ein Zusammenwirken, das keiner der Stimmen den Vorrang gibt, sondern jede als gleichberechtigt gelten lässt. Das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache kann so zum Ausgangspunkt für die *Polyphonie der Gemeinde* werden (5.11). Auch die Bibel als Stimme aus einer fremden,

227 So Reich, a.a.O. 64f.

228 Ullmann, „palimpsest“ 81.

229 A.a.O. 73f.83.

anderen Kultur hat in diesem polyphonen Gespräch keinen Vorrang: Die Treue und Achtsamkeit ihr gegenüber als Quelle und Ziel von Erkenntnis bedeutet gerade nicht eine Beschränkung der eigenen interpretatorischen Arbeit, sondern deren Befreiung, im Unterschied zur westeuropäischen Musik um das Jahr 1000, die als wortgebundene Kirchenmusik eindeutig Tradition vor Interpretation stellte.²³⁰ Eine freie Interpretation ist erforderlich, damit die Texte eingehend durchgearbeitet, angemessen „durchgekau“ und verinnerlicht werden können, damit, wie bei jeder guten Kunst, eine „Gleichgewichtsstörung des Wirklichkeitsbewusstseins“ stattfindet.²³¹ Eine „Gleichgewichtsstörung“ versucht ullmann mit folgenden Mitteln auszulösen.

In seiner Komposition „palimpsest“ soll erlebbar werden, dass eine stille Melodie mehr wirken kann als viele laute Worte. Zu Beginn der Komposition beginnt die Sängerin über einem gehauchten, geräuschhaften, aber tonlosen Hintergrund eine beschwörende Psalmodie zu intonieren, die sich in drei Anläufen steigert, begleitet durch die Instrumente, dann aber diese angesammelte Energie nicht in grösster Lautstärke, Bewegung und Dramatik entlädt, sondern in eine leise, fragmentartige Melodie von Flöte und Posaune münden lässt, die traurig und schön wie die alte Beschriftung eines Palimpsests durchschimmert: Reminiszenz alter Interpretationen und Zukunftsutopie zugleich.²³² Der unruhige Hintergrund der rezitierten Formeln verstärkt noch die Wirkung der Stille der Melodie (1.2.3).

Weiter versucht ullmann in „palimpsest“, den 130. Psalm mit musikalischen Mitteln so zu „präparieren“, dass die Hörerinnen und Hörern zu einer neuen Interpretation angeregt werden. Ein Posaunist artikuliert und „singt“ den Text des Psalms in sein Instrument und spielt zugleich die Melodie einer Variante des „tonus peregrinus“, eines Psalmtones. Die Vokale und Konsonanten des Texts verändern die Klangfarben der Posaunen-Melodie mehr oder weniger deutlich, mehr Ausdruck wird ihnen nicht zugemutet. Hier bleibt der Text wie bei einem Palimpsest hinter der Musik verborgen (1.2.4). Überall dort, wo im hebräischen Text ADONAI steht, wird ein Melisma ins Instrument gesungen, was einen unklaren Klang, eine Art Leerstelle in der Psalmodie ergibt, deren Sinn es ist, „zusätzlich auf die unaussprechliche Fülle der Leere aufmerksam zu machen ...“ Selbstkritisch stellt ullmann allerdings die Frage, ob auf diese Weise wirklich die Tiefe des 130. Psalms ausgelotet ist, oder davon doch nur „das lautlose Eintauchen

230 Vgl. ullmann, a.a.O. 87.

231 So Scheib, Fragment zu Palimpsest 91, im Anschluss an Robert Musil.

232 A.a.O. 90.

der Postkarte als Flaschenpost im Meer beliebig gewordenen Zitierens zu hören ist.“²³³ Gewinnt sich also hier die Sprache des Psalms durch die Entäusserung an die Musik neu oder müsste sie dazu nicht noch andere Stadien der Musikalisierung, wie etwa die von Steve Reich oder György Kurtág vorgeschlagenen (5.12.6.2), durchlaufen? Ein Neugewinn der Sprache hängt ja auch von den Hörern und Hörerinnen ab, die sie nur neu verstehen können, wenn sie genügend Anstöße zur Abduktion erhalten.

5.12.7 Sprache auf der Suche nach ihrer Musik auf der Suche nach ihrer Sprache auf der Suche ... (Zusammenfassung)

Incantation als Spielfeld der leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität, das sich von der Auferweckungskreativität Gottes und dem Leib-Dasein im Modus der Liebe bestimmen lässt, ist ein Vorbild für das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache, bei dem es darum geht, das andere als anderes zu achten und sich durch es in seiner eigenen Identität erneuern zu lassen. Incantation besagt also, dass beide Sprachen – dank des Spielraums der Freiheit im Gottesdienst – sich gegenseitig helfen können, ihre eigentlichen, aber oft verborgenen Eigenarten aufzuspüren. Musik kann sich, wie Berios „Notturno“ deutlich macht, zugunsten des Gewinns von Sinn ruhig auch an die Wortsprache verlieren. Und diese kann, sofern sie in ihrer Musikalität ernst genommen wird, genauso wie Musik selbst Bewegungen des Unbewussten darstellen und die imaginativen Facetten der Rezeption ansprechen, wie Steve Reich an „It’s gonna rain“ zeigte. *Musik- und Wortsprache sind am ausdrucksstärksten, wenn sie sich durch Elemente des anderen aus ihrer Position herauslocken lassen:* Die Musiksprache erweitert die Grenzen ihres Ausdrucks dank der Wortsprache, und diese zeigt sich, musikalisch betrachtet, in ungeahnter Lebendigkeit. Nur als autonome, die sich an einen Text entäussert hat, um sich neu zu gewinnen, kann Musik jenen „lebendig machen“ (Martin Luther)²³⁴, so wie Jakob Ullmann es mit „palimpsest“ versucht.²³⁵ Obwohl beide, Musik- und Wortsprache, ihre Autonomie in der Beziehung miteinander wahren, bleiben sie nicht in sich selbst verschlossen, sondern weisen über sich hinaus. Dies wiederum ist die Voraussetzung dafür, dass Interpreten

233 Ullmann, a.a.O. 78f.81.

234 Mit Asper, Bemerkungen zu den Aufgaben des Kirchenmusikers 117.

235 Vgl. Babler, Geistliche Musik 70f. Roman Babler unterscheidet handlungsbegleitende, handlungstragende und -denkende Funktion der Musik, wobei letzteres meint, dass Musik eine Handlung oder einen Text vertiefen kann.

und Hörerinnen den Anredecharakter sowohl des Wortes wie der Musik zu entdecken bekommen (5.14.7.1).

Wenn Musik- und Wortsprache auf diese Weise gemeinsam – „polyphonisch“ (ullmann) – die Gottesdienstteilnehmer und -teilnehmerinnen zu leibbezogenen abduktiv-imaginativ Rezipierenden verzaubern, setzen sie den Anfang der „Polyphonie des Leibdaseins“ der Gemeinde (6.7; 6.8).

5.13 Das gottesdienstliche Lied als Incantation

5.13.1 Das Erbe der Reformation

„Kein anderes Tun der Gemeinde leistet, was beim Singen der Kirchenlieder geschieht oder geschehen könnte, dass nämlich die Versammelten ihr Schweigen über Gott brechen ... dass sie ihr vielfältig unterschiedenes Glauben und Hoffen in Wortgebärden und Wortgestalten einbringen, die sich schon für viele andere Christen vor und neben ihnen durch die Kraft ausrichtender Wahrheit bewährt haben ...“²³⁶

In lutherischer Zeit bildeten die damals populären Lieder die Grundlage für die orgelbegleiteten Kirchenlieder und ermöglichten so den Menschen eine *aktive Beteiligung* und einen *eigenen Zugang* zum Verständnis des Rituals. Luther knüpfte mit seinen Liedern an die Hymnen an, die dank Ambrosius und Augustin weite Verbreitung gefunden hatten und mit ihrem festen Strophenschema und der überwiegend syllabischen Melodik (pro Silbe eine Note) eingängig sowie leicht singbar waren. Das Lied ermöglichte also eine tätige Teilnahme am Gottesdienst.²³⁷ Durch die deutschen Texte waren die Lieder auch unteren Volksschichten verständlich, ja übernahmen für diese Predigtfunktion.²³⁸ Die Verkündigung als Musik-Wort-Verbindung scheint für Luther Vorrangstellung vor der begrifflichen Wort-Verkündigung gehabt zu haben: Das Evangelium ist die „gute Mär ...“, davon man singet und sagt.“²³⁹ Die Gemeinde war im Verlauf der Jahrhunderte in der römischen Messe mehr und mehr entmündigt und ihre Rolle auf jene der ZuhörerIn und ZuschauerIn, also auf den inneren Mitvollzug, reduziert worden. Die Reformatoren machten mit dem *Priestertum aller Gläubigen* Ernst, ermöglichten diesen einen eigenen Zugang zum Verständnis des Rituals (die Gemeinde hat nach reformatorischer Einsicht das Recht

236 Henkys, Singender und gesungener Glaube 130.

237 So Albrecht, Die gottesdienstliche Musik 514 und Babler, a.a.O. 70f.

238 So Josuttis, Der Weg 193.

239 So Volp, Liturgie 1033.

und die Macht, über alle Lehre zu urteilen) und erreichten dies *durch das gemeinsame Singen deutscher Lieder*. Bei Luther erhielt das Lied eine zusätzliche Aufwertung, indem es an die Stelle von Propriums- und Ordinariumsstücken trat. Damit war der Boden für eine *grosse Vielfalt des Gemeindeliedes* bereitet²⁴⁰, und laufend wurden neue Lieder komponiert. Die Musik der Lieder zeichnete sich durch rhetorische Kraft aus und trat damit direkt neben die Verkündigung; sie übernahm zudem eine wichtige Trost- und Rekreationsfunktion.²⁴¹

Die von Luther angestrebte *Demokratisierung* durch das Lied in der Muttersprache stellt für die heutige Zeit die *Frage nach neuen Formen der Beteiligung der Gemeinde*, die das Singen im Gottesdienst bietet und bieten könnte. Von der Reformation ist zu lernen, dass es im Gottesdienst weder um alleinige Tradierung alter Kulturgüter geht, wie sie die Kirchenmusik und damit die Lieder darstellen, noch um Anbiederung an die gegenwärtige Kultur; wichtiger wäre es, „das Christliche von ritualisierter Ausgrenzung zu beteiligender Interpretation hin zu reformieren“, indem etwa „musikalische Verstehenshilfen zum Ritual aus der eigenen Zeit“²⁴² geschaffen werden. Fast jeder musikalische Gehalt (ausser ohrenbetäubender Lärm) kann mit Gewinn interpretiert, als Grundlage einer weiterführenden Improvisation gebraucht oder z.B. als Zitat in einen anderen musikalischen Zusammenhang aufgenommen werden.²⁴³

Johann Sebastian Bach verstand es, „auch alte Lieder und Texte auf eine völlig neue und aufrüttelnde Art zu interpretieren“, „in seine Zeit und in sein persönliches Leben“ zu transponieren und so „zu seinem ureigensten Bekenntnis“ zu machen. Zu seinen grössten und kunstvollsten Choral-Bearbeitungen gehören auch die Katechismuslieder Luthers. Allgemein lässt sich aus Bachs Kantatenschaffen „die Verpflichtung zur musikalischen und inhaltlichen Qualität“ in der Gottesdienstgestaltung herauslesen.²⁴⁴

Die *grosse Spannung zwischen den Ritualelementen*, die die Begegnung mit dem lebendigen Gott inszenieren *und den populären Zügen* eines Gottesdienstes, die den Bedürfnissen der Teilnehmenden entspringen, ist also nicht neu. Die Aufgabe von Pfarrpersonen und Verantwortlichen für Kirchenmusik besteht also u.a. in der *Interpretation* dieser Spannung bzw. im *abduktiven Schaffen von Beziehungen zwischen der Auferweckungskreativität Gottes und heutiger Popkultur*, die durch

240 So Albrecht, a.a.O. 516f.

241 So Josuttis, a.a.O. 193f.

242 Hauschildt, Unterhaltungsmusik 298.

243 Mit Hauschildt, a.a.O. 295–297.

244 So Schweizer, Ritual und Aufbruch 170–172.174.

Songs wie „Candle in the wind“ von Elton John vertreten wird.²⁴⁵ Gefragt wäre *Fachkompetenz kombiniert mit Breitenarbeit*, die zum Ziel hat, die Gemeinde zu einem verantwortlichen kooperativen Subjekt zu machen. Dies scheint die „crux der Praxis“ zu sein, die vieles entscheidet.²⁴⁶

Aus der Perspektive des Zusammenwirkens von Musik- und Wortsprache wäre die syllabische Vertonung der von Luther übernommenen Hymnen, die die Melodien (fast) auswechselbar macht, zu überwinden, ebenso wie die damit verbundene Einschränkung der natürlichen Deklamationsrhythmik. Was die Beziehung von Musik- und Wortsprache angeht, müssten die Kirchenlieder im Sinn wechselseitiger *Selbstentäußerung* neu überarbeitet und gestaltet werden (5.12.6; 5.12.7). Eine Ausbruchsmöglichkeit aus der „Gefangenschaft“ der syllabischen Liedgestaltung bot bereits der altkirchliche Jubilus mit seiner Melismen-Improvisation über dem letzten Vokal des „Halleluja“, bei der Spiel- und Aussagecharakter ineinanderflossen (4.3.3.4, Anm. 66). Von hier aus zeigt sich einerseits, dass der Spiel- und Improvisationscharakter der Musik ein konstitutives Element des Gottesdienstes – verstanden als Spielraum der Freiheit – darstellt, und andererseits legt die Jubilus-Tradition nahe, dass auch nicht-cantus-firmus-gebundene, rein instrumentale Musik im Gottesdienst Platz finden kann.

Improvisation in Gruppen bietet eine Möglichkeit, die Demokratisierung als *Polyphonie verschiedenster Ausdrucksmittel* und als ganz *im Hören verankertes Singen und Spielen* zu verwirklichen (4.6; 4.7; 5.11; 6.6.2).

*Aus der Arbeit an der Basis der Gemeinde mit ihrer grossen Bandbreite an Ausdrucks- und Kommunikationsformen können neue, zeitgemässe Lieder entstehen.*²⁴⁷

Zugleich bietet die polyphone Improvisation ein Gegengewicht zur musikalischen Trivialkultur mit ihren anthropologischen Engführungen, seien sie „aufklärerisch-informativ, appellierend-aktivistisch, romantisierend-selbstdarstellend, meditativ-selbstgenügsam, immanent-gruppenfixiert oder ekstatisch-schwebend.“²⁴⁸ Viel ist schon gewonnen, wenn sich professionelle Musikausübende der Wurzeln der Kunst- und Kirchenmusik im Gemeindegesang und in den Volksliedern bewusst werden und ihre eigene Phantasie und Kreativität zur Arbeit mit den im musikalischen Bereich durchaus noch vorhandenen Kompetenzen

245 Seit dieser Song, der am Beispiel Marylin Monroes die Fremdbestimmtheit und Endlichkeit des Lebens bedenkt, bei der Trauerfeier für Lady Diana aufgeführt wurde, haben sich unzählige Menschen mit ihm identifiziert.

246 So Schroer, Anmerkungen 202.

247 Mit Schweizer, a.a.O. 181–184. Vgl. Kerner, a.a.O. 972f.981.

248 Kerner, Die Erneuerung des Gottesdienstes 977.

und Gaben von Laien einsetzen: Durch den Einbezug in spontanes Singen und Musizieren können sie deren *musikalischen Selbstausdruck* fördern. Die aus der Romantik stammenden Barrieren zwischen „Künstler“ und „Volk“ werden auf diese Weise abgebaut und der *Widerspruch zwischen Qualität und Verständlichkeit, zwischen künstlerischer und seelsorgerischer Verantwortung bearbeitet* (6.6.1). Dies wiederum kann aus dem Gottesdienst in den gesellschaftlichen Alltag des Gemeindeaufbaus hineinwirken.²⁴⁹

5.13.2 Neue Ausdrucksintensität und Eigenverantwortung im Singen

Unter dem Einfluss der radikalen Erweiterung des Klangmaterials der Musik seit Edgar Varèse und John Cage (3.11.2; 3.11.6), die als erste unsaubere Klänge und Geräusche in ihre Instrumentalmusik einbezogen und so die Grenzüberschreitungen zwischen Musik und Geräusch, Klingen und Schweigen, Singen und Flüstern, Blasen und Atmen, Streichen und Kratzen usw. gewagt hatten, emanzipierte sich auch die Vokalmusik. Sie entdeckte angesichts einer scheinbar reibungslos funktionierenden Gesellschaft ihr gesteigertes Ausdrucksbedürfnis. Mancherorts leisteten die Chorsänger Widerstand gegenüber einer Auseinandersetzung mit neuerer Musik, aber andernorts gelang das geforderte unschöne Singen, schlug die Stimmung um, konnte ein Transzendierungsprozess beginnen und abduktive Eigenaktivität wach werden.

Als positives Beispiel ist die Uraufführung von *Mauricio Kagels* Komposition „Halleluja“ zu nennen, bei der nicht nur die Singenden, sondern durch diese angesteckt das Publikum selbst mitzumachen begann, und zwar – wie der Komponist selbst feststellte – auf einem der Komposition gleichwertigen Niveau.²⁵⁰

Weiter illustriert die *Entdeckung des Schreis in der Kunst* das oben gesagte: Der Schrei des Neugeborenen bedeutet eine erste Antwort auf die Welt. Es fragt sich, was dieser Schrei bedeutet, ob er Ausdruck von Schmerz oder von Freude ist. Doch die Suche nach Bedeutung ist vergeblich, denn der Schrei ist kein Wort; Sprache versagt vor dem Schrei, weil dieser einen „Riss durch alle symbolischen Netze der spinnenden,

249 Mit Schweizer, a.a.O. 55-57.78–80. Dazu gehört auch, dass z.B. Kirchenkonzerte nicht möglichst populäre, publikumswirksame Musik anbieten, sondern im Gegenzug zum sonstigen Konzertbetrieb den geistlichen Auftrag und den möglichen Einbezug der Gemeinde (z.B. als Sängerinnen oder als Laienmusiker) in den Mittelpunkt stellen sollten (a.a.O. 66ff).

250 So Schnebel, a.a.O. 444f.

webenden, zeichenknüpfenden Vernunft“ darstellt. Im 42. Psalm ist der Schrei durch das Bild des Abgrundes übersetzt und ausgedrückt.²⁵¹ Der Schrei ist aber auch nicht Musik, kann nicht mit den Mitteln herkömmlicher Musik ausgedrückt werden, weil er ihre Möglichkeiten transzendiert. (Don Giovannis letzte Schreie setzt Mozart nicht in Musik um, sondern lässt sie lediglich durch Leporello beschreiben.)

Der Schrei ist der Ausdruck des anderen Menschen, holt die Natur und den Leib zur Vernunft zurück, das Unbewusste zum Bewussten, das Phantastische und Schauerliche zum Normalen, macht den Menschen wieder ganz. Im berühmten Bild von Eduard Munch verschwindet der Leib im offenen schreienden Mund, und in der neueren Dichtung (etwa bei Antonin Artaud) kann der Schrei bedeuten, dass der Dichter nicht mehr Herr seiner Sprache ist. Neuere Kompositionen beziehen den Schrei in allen seinen Varianten mit ein. Neue Kunst will den Schrei als Schrei des ganzen, aber daher verwundbaren Lebens hörbar machen. Diese Suche nach Ganzheit ist die Suche nach einer neuen Identität, die an die Grenzen des Ausdrückbaren rührt und durch den Schrei hindurch führt.²⁵²

Je mehr Sänger und Sängerinnen ihren Stimmapparat genauer kennenlernen, desto freier und ausdrucksstärker kann ihre Stimmführung werden. Neue Notation macht die Topographie des Mundes und der umliegenden Artikulations- und Resonanzräume deutlich mit dem Ziel, die stimmliche Beweglichkeit zu verstärken: Nicht mehr nur die Laute, die aus dem Mund kommen, haben Bedeutung, sondern auch die Organe, die sie bilden, werden zu Bedeutungsträgern, je nach ihrer Formung. Dies potenziert die übliche Sprache, die mit Hilfe akustischer Symbole redet, zu einer Sprache, die Ausdruck insgesamt und damit auch Eigenverantwortung und Beteiligung der Singenden einschliesst: „Vielleicht ist es jene Sprache, auf die Musik schon immer hinauswollte“: Es ist eine Sprache, die die Sänger und Sängerinnen dazu ermutigt, gerade dort weiterzumachen, wo ein Stück aufhört, und die Grenze zu überschreiten, um eigene Fortsetzungen zu finden, eigene Improvisationen zu wagen. Musik besteht aus Prozessen, die sich selbst gestalten und ihrerseits durch abduktives Überschreiten und Transzendieren die Gestaltung neuer Prozesse hervorrufen. Auch die Hörerinnen sollen damit „angelernt“ und „angeregt“ werden, sollen ihre Stimm- und Singhemmungen transzendieren können. „Das Kunstwerk, das keins mehr ist, führt Befreiung vor, um ebensolche zu übertragen.“²⁵³ Es

251 So von Matt, *Die verdächtige Pracht* 305.319.

252 A.a.O. 308ff.

253 A.a.O. 456f.

schaft sich als offenes Kunstzeichen jene „auditores in musica“ und „lectores in fabula“, die ihrerseits Befreiung suchen.²⁵⁴

Das neue Singen geht durch das Entdecken seiner transzendierenden Fähigkeit neue Wege, um Singende und Hörende zu verzaubern und in ihnen abduktive Prozesse der Neuinterpretation ihres Lebens in Gang zu setzen.

5.13.3 Leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeption von Liedern

Wie die biblischen Geschichten können auch Lieder mit christlichem oder existentielltem Inhalt insofern zu Rollenangeboten und Identifikationsräumen werden, als die leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität Zeichen für die Auferweckungskreativität aus ihnen macht. Hörerfreundlichkeit und Niederschwelligkeit müssen dabei nicht im Gegensatz zu künstlerischem Wert stehen: Lieder, die für heutige Menschen verständlich sind, auch künstlerisch nicht sehr hochstehende, können dank ihrer Gestaltung als Incantation im Rahmen des Gottesdienstes eine neue, durchaus sachgemäße Interpretationen erfahren. Umgekehrt knüpft eine *zeitgemäße Interpretation von älteren Liedern* Beziehungen zwischen Gestern und Heute und bietet *musikalische Verstehenshilfen für das Ritual des Gottesdienstes*.²⁵⁵ So lässt sich etwa ein Lied als Zitat in einen anderen musikalischen Zusammenhang aufnehmen,²⁵⁶ wobei zuerst zu fragen ist, was das Lied selbst in bezug auf die Wort-Musik-Beziehung hergibt, bevor es dann verantwortungsvoll, also kompositorisch schlüssig und materialgetreu weiter interpretiert wird.²⁵⁷ Dadurch, dass etwa eine Liedmelodie durch Unter- und Oberstimmen in polyphoner Weise mit anderen verbunden oder ein Text durch Nebentexte erweitert wird, kann die Abduktionstätigkeit der Sänger oder Zuhörerinnen gefördert werden. Reflexions- und Imaginationsspielraum eröffnet sich eher, wenn – wie in Arien – der Textanteil gegenüber der Melodie und den Klängen gering ist. Instrumentale Vor-

254 Es ist also eine Musik, die „im Produkt gleich das Kommunikationssystem mitliefert, aus dem heraus es verstanden werden kann“ (a.a.O. 484).

255 Dies entspricht einer Forderung der „disputation 84“, die traditionelles Liedgut bejaht, aber zugleich jene musikalischen Tendenzen, die heute bewegen, einbeziehen will (so Ehrensperger, Erneuerung des Gottesdienstes 125). Beim Blick in die Kirchengesangsbücher erstaunt immer wieder die Gleichzeitigkeit unterschiedlichster Zeitspannen und Kulturebenen (vgl. Rössler, Kirchenmusik 219). Dies sollte dazu anregen, die heutige kulturelle und Stil-Vielfalt bei den Liedern und der Musik allgemein als Chance zu nutzen (6.6.3.2).

256 Mit Hauschildt, a.a.O. 295–297.

257 Mit Zender, Wir steigen niemals in denselben Fluss 84f.

Nach- und Zwischenspiele, evtl. im Sinn der Halleluja-Melismen improvisiert, haben ähnliche Wirkung. Oder ein Lied lässt sich inszenieren, indem die Symbolik des Liedtextes übernommen und in szenisches Spiel übertragen wird: Beim Thema „Reise“ etwa werden die Musizierenden auf Wanderschaft geschickt, sodass die Klänge mit ihnen durch den Raum oder auch aus dem Raum hinaus wandern. Oder es wird die musikalische Keimzelle eines Liedes aufgespürt und etwas Neues daraus entwickelt.²⁵⁸ So verliert das Spielen und Hören die ästhetische Routine, und die „existentiellen Ur-Impulse“ des Originals werden wieder lebendig, anstatt unter Konventionen zu ersticken (6.7.4).²⁵⁹

5.13.4 Der existentielle Aspekt gottesdienstlicher Lieder

Luthers Gesangspraxis kann insofern als Beispiel einer Incantation angesehen werden, als Singen hier eine Form des Ringens um den gnädigen Gott ist. Lieder bieten einen Freiraum, um gegen den Abgrund der Anfechtung anzusingen oder sich aus der Todesangst heraus- in die Freiheit der Kinder Gottes hineinzusingen. Die Melodie wirkt dabei sowohl Zusammenhang schaffend wie auch Zusammenhang differenzierend, also horizontal-dynamisch, während die Harmonik neben ihrer dem Parameter Klang zugeordneten chaotischen Komponente auch vertikal-stabilisierende, richtungsweisende sowie verbindende Eigenschaften hat und überdies, wie Luther feststellte, das Erleben eines Liedes insgesamt verstärkt. Luther schöpfte in instabiler Lebenssituation aus der Harmonik von mehrstimmigen Liedern Stabilität und bat daher seinen Komponistenfreund Senfl um die Erweiterung von Liedmelodien zu mehrstimmigen Sätzen (1.2.2; 3.2.1). Musik verstärkte für Luther den Anredecharakter der Worte, und Musik war wie die Worte selbst Zeichen der Anrede der Schöpfung, indem sie das Ja Gottes in seiner Schöpfung *hier und jetzt* (nicht zeitlos hypostasierend) vergegenwärtigte.

258 So Zender, a.a.O. 85.

259 Verschiedene Formen liturgischen Singens, von denen die Bibel spricht, liessen sich im obigen Sinn neu gestalten. Denn im kultischen Singen werden die historischen (nicht mythischen) Heilsereignisse anamnetisch aktualisiert und dargestellt: Verschiedene Gruppen singen einander etwa dieselben Worte von Hymnen zu (vgl. Pss 118, 1–4; 135, 19f); oder die Gemeinde antwortet auf den Chor mit dem „Amen“ oder mit Kehrversen (Pss 46; 67; 80; 99; 42f; 8). Mehrere Gruppen wechseln sich beim Singen litaneiartig von Zeile zu Zeile ab (wie es etwa bei Ps 136, beim Gesang der Jünglinge im Feuerofen oder beim Unservater usw. möglich wäre) oder sie gestalten (im Sinn der alttestamentlichen Orakel Pss 12; 60; 85; 121) eine Frage-, Bitte- und Antwort-Form (so Josuttis, a.a.O. 186).

Erst wenn Lieder singend angeeignet werden, schliessen sie sich ganz auf, indem ihre Töne und Zusammenklänge die Worte zum Leben erwecken.

Weil Lieder das Ja Gottes hier und jetzt vergegenwärtigen wollen, genügt es nicht, die traditionellen Lieder magisch-beschwörend zu wiederholen; die Wiederholung muss vielmehr im Sinn der Incantation Ausgangspunkt für Neugestaltung und Weiterinterpretation sein (5.7). Erst so öffnet sich das Spielfeld von Liedern zum Spielraum der Glaubensfreiheit hin. Und erst so kann Distanz zum Gewühl der Alltagsstimmen und zum „Endloslärm der nächtlichen Träume“ (Luciano Berio) gewonnen, also die „Anfechtung“ (Martin Luther) bewältigt statt verdrängt werden. Erst in einer zeitgemässen, differenzierten Beziehung zwischen Ton und Wort ist einem Lied alles – selbst die „Vertreibung des Teufels“ (Luther) bzw. die Verzauberung durch die Auferweckungskreativität Gottes – zuzutrauen. Dazu ist keine Show nötig, sondern die *Qualität* des Gottesdienstes, die sich darin äussert, dass seine Zeichen den *Verstand schärfen*, die *Herzen und Sinne bewegen* sowie die *Lebensgewissheit stärken*.²⁶⁰ Arbeit mit Liedern im Gottesdienst heisst also auch, „dem modernen Menschen eine seelische und geistige Heimat“ zu bieten, „dass man den Mut hat, Gesänge zu wiederholen und zu vertiefen und das Neue nicht nur im Blick auf das Tagesgeschehen, sondern für einen längeren Zeitraum auszuwählen und zu reflektieren.“ So kann neues Singen „zu einem Leben mit Gott anregen und Mut machen. Die besten neuen Lieder werden gewiss jene sein, mit denen man fröhlich leben und getrost sterben kann.“²⁶¹

Wie Paulus durch Auseinandersetzung mit der Vielfalt seiner synkretistischen Umgebung eine eigene, neue Identität für die Lebensäusserungen des Christentums finden musste, geht es auch heute darum, in den musikalischen Zeichen des Gottesdienstes einen „wohnlichen Spielraum mit Aufbruchcharakter“ zu eröffnen. Die Incantation gestaltet Lieder mit der Stabilität des Aufbaus auf Bekanntem und ermöglicht so grenzüberschreitende Erfahrungen mit ihnen. Sie macht sie zu Wegweisern in die Zukunft, zu *Lebensliedern*, zu einer „musica viatorum“ gemäss der „theologia viatorum.“²⁶² Denn „wahre Musik kann wahrer Kirche nicht widersprechen.“²⁶³

260 So Grözinger, Toleranz 29f (wohl in Anlehnung an den klassischen Grundsatz des „docere“, „movere“ und „delectare“).

261 Schweizer, a.a.O. 221.

262 Vgl. Krieg, Theologische Musikbetrachtung 251.

263 Schroer, Anmerkungen 202.

5.14 Die gottesdienstliche Musik als Incantation

5.14.1 Gibt es Kriterien für die gottesdienstliche Musik? (Geschichtliche Streiflichter)

Musik ist die ungegenständlichste Kunst unter allen Künsten und daher begrifflich nicht zu fassen. Diese Schwierigkeit wird zu umgehen versucht durch die Umschreibung der Musik mit Begriffen aus anderen Künsten: Tongemälde, Klangfarbe, Musikalischer Dialog, Haupt- und Nebensatz, Musikdrama usw. Gleichzeitig gibt es wohl keine andere Kunstgattung, die so viele Funktionen zugeschrieben bekommt: Kammermusik, Opernmusik, Höfische Musik, Tanzmusik, Militärmusik usw. Und doch schlägt der Versuch, Musik rein funktional zu bestimmen, ebenso fehl wie derjenige, für die Musik als Kunst absolute Autonomie zu fordern, also ihren Zeichencharakter zu leugnen (3.5.4; 3.7.3; 5.12.2).²⁶⁴ Auch die in ihrer Funktion als gottesdienstlich zu beschreibende Musik bleibt also in der *Spannung zwischen Dienst und Autonomie*. Dass diese Spannung nicht aufzuheben ist, zeigt die Geschichte. In keiner Epoche konnten klare Kriterien dafür formuliert werden, wie die gottesdienstliche Musik beschaffen sein müsste:

- Im altisraelitischen Kultus wurde Musik magisch konnotiert (so z.B. die Posaunen Jerichos oder Davids heilendes Singen und Spielen). Im Synagogengottesdienst konnte jeder erwachsene Mann die Funktion des singenden Vorbeters übernehmen. Später entwickelt sich die Rolle des auch musikalisch hervortretenden Psalmisten.
- Bei den Deuteropaulinen hatte die Musik die Funktion, in Form von Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern dem Herrn zu singen und zu spielen (Eph 5,19; Kol 3,16). Der Gemeindegesang und das Musizieren sind einerseits Folge davon, dass das Christuswort in der Gemeinde und dem einzelnen Christen Eingang gefunden hat; andererseits sind Lieder Zeichen, die die „Einwohnung des Christuswortes“ selbst bewirken, also nicht nur den Glauben ausdrücken, sondern ihn auch verkündigen.²⁶⁵
- Im 11. Jahrhundert fanden sich die ersten Ansätze mehrstimmiger gottesdienstlicher Musik: Drei Stimmen wurden im Motetus („Mot-to“ bedeutet „Wort“) kontrapunktisch äusserst frei und in grosser rhythmischer Eigenständigkeit miteinander verbunden. Durch die grosse Unabhängigkeit der Stimmen wurde erstmals die Textver-

²⁶⁴ Mit Albrecht, Die gottesdienstliche Musik 510f.

²⁶⁵ Mit Albrecht, a.a.O. 512f. Das Lied hat also teil an der Zirkelstruktur des Glaubens.

ständigkeit zum Problem, erst recht als sich die Satztechnik zur Vierstimmigkeit ausweitete. Aber andererseits ermöglichte diese Satztechnik die Verwendung verschiedener Texte zugleich – auch die Kombination und gegenseitige Interpretation weltlicher und geistlicher Texte.²⁶⁶

- Mit den Messvertonungen von Guillaume Dufay im 15. Jahrhundert, die einen alle Sätze als roter Faden durchziehenden weltlichen „cantus firmus“ verwendeten und die durch ihre schnelle Verbreitung die ersten vollständigen Messvertonungen des 14. Jahrhunderts ablösten, entstand eines der grössten Ärgernisse der Kirchengeschichte auf musikalischem Gebiet. Das Konzil von Trient entschied, dass bei der Auswahl aus der überlieferten und praktizierten Musik die Eingängigkeit und Textverständlichkeit wichtige Kriterien seien. Es beschloss weiter, dass sowohl das „profanum“, wie auch das „laszivum aut impurum“ aus der gottesdienstlichen Musik entfernt werden müsse. – Doch aus dem Lasziven und Unreinen lassen sich keine musikalischen Stilkriterien erheben.²⁶⁷
- Für Martin Luther war die Musik „creatura“, und als solche hatte auch ihre leibliche, klangsinnliche Komponente volle Berechtigung: Musik in der Funktion einer „domina et gubernatrix affectuum humanorum“ konnte einen Betrübten fröhlich machen, einen Wilden zähmen, einem Zaghaften Mut einflössen, aber ihre Sinnerfüllung fand sie erst durch den Bezug auf Christus. Wie für die DeuteroPaulinen galt Musik bei Luther als eine selbstverständliche Folgerung aus dem Glauben und bot zugleich Anreiz, sich mit Fragen des Glaubens zu befassen, ja konnte predigthafte Züge annehmen: Von Josquin des Prez (1440–1521?), dem neben Ludwig Senfl hoch geschätzten Komponisten, sagt Luther: „Sic Deus praedicavit evangelium etiam per musicam.“ – So wenig wie das Tridentinum vermochte jedoch Luther Kriterien dafür aufzustellen, was die als creatura pervertierte, laszive Musik ausmache.²⁶⁸
- Die Überzeugung, dass Musik die Funktion hat, den Text zu übersetzen, wurde im 17. Jahrhundert virulent: Durch die „musica poetica“ (Musik als Klangrede), die mittels ihrer „figurae“ eine der „ars rhetorica“ ähnliche neue Art der Wortdeklamation und Affektdarstellung fand, konnten nun die Hörenden die Bedeutung der Musik „dechiffrieren“. Berühmt wurden die Historien von Heinrich

266 Mit Albrecht, a.a.O. 514f.

267 A.a.O. 515.

268 A.a.O. 515f.

Schütz, v.a. seine Bibelwortvertonungen aus der Weihnachts- und Passionsgeschichte.

- In der Nähe zur Verkündigungsfunktion, die Luther der Musik zuschrieb, befand sich auch die Neuerung Johann Sebastian Bachs, in Arien und Rezitativen einer Kantate freie Texte einzubringen. Daher hatte die Bach-Kantate im Leipziger Gottesdienst ihre Stellung in der Nachbarschaft der Predigt. Und was durch das Tridentinum abgelehnt worden war, wurde zudem für Bach zur gängigen Praxis: Er parodierte eigene Kompositionen mit weltlicher Thematik und wandelte sie dadurch in gottesdienstliche um (den umgekehrten Weg ging er nicht). – Doch ist auch bei Bach nicht klar, welche Kriterien ihn bei der Auswahl weltlicher Musik für den Gottesdienst leiteten.²⁶⁹
- Nach Bachs Generation war die Aufführung von Musik aus dem „Gegenwartsschaffen“ im evangelischen Gottesdienst keine Selbstverständlichkeit mehr. Die neuen Ideale der Aufklärung brachten einerseits eine Vernachlässigung der breiten musischen Erziehung, aber zugleich auch eine rege bürgerliche Musikpflege mit sich, die die Kirchenmusik in künstlerischer Hinsicht bzw. in ihrer Bildungsfunktion gegenüber der Musik im Konzertsaal abwertete. Andererseits erfüllte die Kunst insgesamt eine Ersatzfunktion gegenüber der Religion: Der Konzertsaal wurde zum Gottesdienstraum.²⁷⁰ Unter dem Einfluss der Aufklärung galten im evangelischen Gottesdienst die Ideale von „Simplizität“ und „Würde“ in immer neuen Variationen als Kriterien für seine Gestaltung. Eine kunstvolle und aufwändige gottesdienstliche Musik etwa im Sinne Bachs war damit nicht mehr zu vereinbaren.
- In der Romantik, im Zug der Wiederentdeckung alter Musikstile, kam es zur Verbreitung des „Palestrina-Stils“ als des wahren Musikstils für beide Kirchen: Der Gregorianische Choral und die schlichte polyphone cantus-firmus-gebundene Satzweise mit leichter Textverständlichkeit, wie sie in der alten Musik vor der Zeit der Motettenkomposition üblich gewesen war, wurden zu Idealen der Kirchenmusik. Musik ist immer verbunden mit Sinnlichkeit, und schon früh erkannte die Kirche die „Gefahr“ der als sündig erscheinenden Tatsache, dass Klang mehr rühren kann als Worte. Der einstimmige Gregorianische Gesang bot die Kompromisslösung zwischen „affektiver Betäubungspotenz und integrativer Harmonisierungskraft der Musik.“ Allerdings lässt sich hier be-

269 A.a.O. 517–519.

270 A.a.O. 519.

rechtigerweise die Frage stellen, weshalb ausdruckschwächere Musik wie die Gregorianik der Glaubenserfahrung angemessener sein soll als klangvolle und ausdrucksstarke Musik.²⁷¹ Wichtige Komponisten der Romantik wie Max Reger (1873–1916) und Anton Bruckner (1824–1896) versuchten denn auch, gottesdienstliche Musik unabhängig von kirchlichen Idealen, mit den stilistischen Mitteln ihrer eigenen Zeit zu schreiben, während die geistliche Musik von Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Johannes Brahms und Franz Schubert nicht mehr für den Gottesdienst bestimmt waren. In der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts wurde die Scheidung von Kirchenmusik und weltlicher Musik untermauert. Gottesdienstliche Musik hatte die Funktion, getragen, feierlich, ernst und schlicht zu sein, während das Beschwingte, Überschäumende, Prunkvolle und Artistische der profanen Musik vorbehalten blieb. Auch waren in der weltlichen Musik im Sinn des „l’art pour l’art“ aussermusikalische Kriterien ausgeschlossen, etwa der inhaltliche Bezug auf eine vorgegebene Thematik oder die Rücksichtnahme auf eine Gemeinde. Musik gehörte in den Bereich der Ästhetik, sodass die Frage des Christlichen in der Musik ihre Berechtigung verlor.²⁷²

- Im Bestreben, den subjektivistischen Tendenzen aus der Romantik sowie einer anthropozentristischen Musikhermeneutik zu begegnen, liess sich bei gewissen Strömungen der Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts (Sing- und Orgelbewegung, Berneuchener liturgische Bewegung) die Suche nach objektiven, allgemeingültigen Symbolen feststellen. Doch erwies sich dieses Bestreben gleichzeitig als (bewusster oder unbewusster) Immunisierungsversuch gegen die Einflüsse der damals neuen Musik wie etwa jener Arnold Schönbergs, für die Objektivität und Allgemeingültigkeit schon vor und erst recht nach der Erfahrung von Auschwitz leere Chiffren geworden waren (1.2.4). Die Kirchenmusik oben genannter Kreise geriet zur künstlichen Harmonisierung des Fragmentarischen der menschlichen Existenz und des „Bruchs“ von Auschwitz.²⁷³ Harmonie galt hier weiterhin als unvordenkliches, ontologisch-reales Symbol der Leib-Geist-Einheit des Gottesdienstes und seiner Musik.²⁷⁴ Bachs Polyphonie wurde entsprechend als mythisch-sakramentales Miteinander von Leib und Geist beschrieben, er selbst sogar als Religionsstifter verehrt, dessen Musik, ohne die

271 Mit Josuttis, a.a.O. 189f.

272 Mit Albrecht, a.a.O. 522f.

273 So Krieg, Die gottesdienstliche Musik 241.

274 A.a.O. 238.241.

Kirchenbindung zu benötigen, direkte göttliche Offenbarung sei.²⁷⁵ Dass Bach jedoch seinerseits „Gebrochenheit“ komponiert hatte, zeigt etwa der „Barrabas-Schrei“ des Volkes aus der Matthäuspasion. Und noch vor ihm war sich der italienische Fürst Don Carlo Gesualdo (1560–1613) mit seinen dissonanten Madrigalen der Spannung zwischen ontologischen Bildern des Seins und ihrem existentiellen Zerbrechen bewusst gewesen.²⁷⁶

- In der Komponistengeneration seit Arnold Schönberg ging es darum, die romantische Subjektivität und die anthropozentristische Musikhermeneutik zu überholen; doch versuchte sie dies auf andere Weise als die Vertreter der oben genannten Strömungen in der Kirchenmusik: Nicht durch Rückbesinnung auf alte Symbole und deren Verabsolutierung, sondern im Betonen der existentiellen Betroffenheit des Ich durch das Heilige, das in die Wirklichkeit einbricht und alles Menschliche relativiert.²⁷⁷ Auch die Gestalten der Musik als Gestalten dieser Welt sind vorläufig, immer neu darauf angewiesen, eschatologisch aufgebrochen zu werden.²⁷⁸ Ganzheit, Wahrheit und Schönheit sind auch in der Musik nur eschatologisch erfahrbar, haben kein reales Sein.²⁷⁹ Komposition weist damit immer zugleich auf De-Komposition hin: Klang geht in Schweigen über als Annähern an und Akzeptieren des Geheimnisses Gottes.²⁸⁰

275 A.a.O. 220f.

276 Mit Krieg, a.a.O. 307. Als ein weiteres ontologisch-reales Symbol wurde der *Acapella-Stil* angesehen (durch die enge Bindung der Musik an das Wort, das als mythische Grösse direkt auf Gott verweise sowie durch die Verbindung mit dem menschlichen Atem, der mit dem göttlichen Geist in direktem Zusammenhang stehe (a.a.O. 241.279). Von einem ähnlichen Anliegen war auch die Rückbesinnung auf den ursprünglichen gregorianischen Choral aus dem 7./8. Jahrhundert getragen, der als ureigenes Element der Liturgie ein willkommenes dogmatisches Element darstellt und durch sein Alter der neuen Kirchenmusik Authentizität und Objektivität geben soll (so Georgiades, Musik und Sprache 130f). Und weiter sollte auch die *traditionelle Funktionsharmonik* als Hierarchie der Tonbeziehungen gegenüber dem Vermeiden von Hierarchien in neueren Kompositionen wieder zu Ehren kommen und als Symbol der Harmonie der gesamten Welt gelten. Die Frage ist allerdings, ob diese, derart absolut gesetzt, nicht faktisch ihre Sprache verliert, da sie im Vergleich zu neuen Formen der Behandlung des Tonmaterials zu selbstverständlich geworden ist (so Krieg, a.a.O. 234.242). Schliesslich scheinen die *traditionellen Formprinzipien* der Musik als Symbole für die Ganzheit, Geschlossenheit, das In-Sich-Selbst-Ruhen und Sich-Selbst-Genügen ausgedient zu haben, weil sie zu einfach sind („zu schön, um wahr zu sein“).

277 So Krieg, a.a.O. 234f.

278 Mit Krieg, a.a.O. 234f.237.242f.

279 Mit Krieg, a.a.O. 279.

280 A.a.O. 244.

Oder: Der tiefste Ton der Orgel steht in so unüberwindbarer Distanz zu ihrem höchsten Ton, dass sich damit der unüberwindbare Bruch zwischen Gott und Welt zeigen lässt. Die Unüberwindbarkeit verstärkt sich noch durch die verschiedenen Klangfarben der beiden Töne: Ein dumpfes, hölzernes Knarren beim tiefsten Ton, materiell-gegenständlich und vordergründig, ohne Weite; beim höchsten Ton ein durchsichtiges Sirren, dessen Tonhöhe durch das menschliche Ohr kaum noch geortet werden kann, sich ihm zu entziehen scheint.²⁸¹ Oder es wird die Einheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Sinne Augustins als Einbruch der Ewigkeit komponiert: Musik als Kunst in der (vergehenden) Zeit widerspricht sich selbst im Zeigen von „ewiger Gegenwart“, „Unzeit“, Zeitfülle.²⁸² Diese und andere musikalische Zeichen, die die existentielle Erfahrung mit dem Heiligen auszudrücken versuchen, zeigen die „Gebrochenheit“ und „Unschärfe“ menschlicher Sprache; sie zeigen, dass Musik von sich aus nichts bedeuten, also das Heilige nicht bezeichnen, sondern es nur wie ein offenes Gefäß „erwarten“ kann, angewiesen darauf, sich immer neu erschliessen zu lassen. Es scheint als hätte Luthers Abgrenzung gegenüber der Römischen Messe hier nachgewirkt.

- Seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde in der reformierten wie in der katholischen Kirche dem Singen eine hohe Bedeutung für die aktive innere Beteiligung der Gemeinde und für den Ausdruck des Glaubens zuerkannt: Allerdings tauchte auch hier wieder die Frage auf, wie sich in der Musik Kriterien für diese Beteiligung finden lassen könnten. Die katholischen Komponisten dieser Zeit (v.a. Paul Hindemith, Igor Strawinsky, Marcel Dupré, Frank Martin, Olivier Messiaen, Giselher Klebe, Krzysztof Penderecki und György Ligeti) schufen sehr unterschiedliche Personalstile, was eine Vereinheitlichung verunmöglichte. Für die Musik des evangelischen Gottesdienstes gab es keine kirchenamtlichen Hinweise auf Kriterien. Der Gottesdienst schien das Gesetz der Kirchenmusik zu sein, obgleich die Musik die Entfaltung nach eigenen Gesetzen zugestanden bekam. Die christliche Gemeinde hat das Charisma der Unterscheidung der Geister (Oskar Söhngen) erhalten und kann daher von der Offenbarung in Jesus Christus her der Musik unvoreingenommen als einer guten und gnädigen Schöpfungsgabe begegnen. – Die Frage, wie sich diese Unterscheidung

281 Dieses Beispiel stammt von Janine Lehmann, ehemals Organistin am St. Peter in Zürich.

282 So Houben, Die Aufhebung der Zeit 34–36.

der Geister denn musikalisch fassen lassen könnte, bleibt auch hier offen. Nachdem die Ablehnung der entarteten Kunst im dritten Reich überwunden war, öffneten sich viele Gottesdienste für avantgardistische Experimente.²⁸³

Aus der Geschichte der gottesdienstlichen Musik lässt sich kein „geistlicher“, alle Zeiten überdauernder Globalstil erschliessen. Es lässt sich nur das sagen, was bereits Paulus festgestellt hatte: „Alles ist euer, ihr aber seid Christi“ (1 Kor 3, 22f). Die „geistliche Musik“ gibt es also nicht. Was es jedoch gibt, ist der *geistliche, geistvolle Umgang mit weltlichen Zeichen*, der die Welt als für Gott transparent wahrnimmt (5.14.6). Dies heisst für die gottesdienstliche Musik: Als Christ bin ich freier Herr aller Dinge. Alle musikalischen Formen, Stilmittel, alle Instrumente stehen mir zum freien Gebrauch zur Verfügung. Aber ich bin auch ein dienstbarer Knecht Christi und habe die Pflicht, die Geister zu prüfen, ehe ich sie einlasse, also zu fragen: *Welche musikalischen Mittel sind hier und heute für die Auferbauung dieser Gemeinde dienlich?*²⁸⁴

Dabei ist zu beachten, dass Auferbauung nicht nur bedürfnisbezogen zu verstehen ist, sondern in den Funktionen der Verkündigung und der Prophetie auch *gemeindekritische* Aspekte beinhaltet. Diese ergeben sich daraus, dass *Auferbauung* die praktische Umsetzung des

283 So Albrecht, a.a.O. 523–526. Nicht alles, was möglich ist, ist auch *aufbauend und dienend* (1 Kor 14): Der Cäcilianismus mit seiner Verabsolutierung des Palestrina-Stils, dem sich viele gute Musiker widersetzen, macht darauf aufmerksam, dass kein Kunststil global sein oder überzeitliche Bedeutung haben kann.

284 So Albrecht, a.a.O. 527. Weil Christoph Albrecht keine positiven Kriterien findet, um Auferbauung zu definieren, sucht er auf dem Weg des Ausschliessens negative Kriterien, also jene musikalischen Eigenschaften, die nicht aufbauend wirken. Er stösst auf das negative Kriterium der „Hörfähigkeitsgrenze“ (a.a.O. 531; vgl. 1 Kor 14, 13ff zur Glossolalie und zum Umgang damit). Doch Dieter Schnebel zeigt mit seinem Beispiel von Mauricio Kagels „Halleluja“, dass gerade glossolalische Elemente die Hör- und überdies die Beteiligungsgrenze ausweiten können (5.13.2). Auch angesichts des unberechenbaren „Geist-Charakters“ der gottesdienstlichen Musik kann keine Grenze der Hörfähigkeit festgelegt werden, denn die epikletische Bitte um den Geist muss mit allem rechnen, erst recht an Pfingsten (5.12.5). Glossolalische Elemente, wie es spontane musikalische Äusserungen sein können, dürfen zwar nicht verabsolutiert, aber auch nicht um eines allgemeinen Verständlichkeitspostulats willen beschnitten werden (mit Rolf Schweizer, Ritual und Aufbruch 78). Dass Musik im Gottesdienst für möglichst viele Menschen die Hörfähigkeitsgrenze nicht überschreiten sollte, ist also höchstens teilweise wünschbar. Auch elektronische oder alle Geräusche einbeziehende Musik kann als Spiegelbild der Vielfalt heutiger menschlicher Möglichkeiten viele Funktionen wahrnehmen und damit eine interessante Partnerin der Worte sein. Diese Feststellung, sofern sie auf der Voraussetzung beruht, Musik wie andere Kunst als *Suche nach dem Ausdruck von (nicht-idealisierter) Menschlichkeit* zu verstehen, kommt vor der Frage nach der liturgischen Einpassbarkeit und der Gemeindegemässheit (mit Ziegler, Zur Funktion der Musik 55).

Liebesgebotes innerhalb des Leibes Christi bedeutet, die, wie die christologischen Kriterien besagen und wie an den Konflikten in Korinth deutlich wurde, immer auch die *kritische Wirkung des Kreuzes einzubeziehen* hat.

5.14.2 Die Neuinterpretation von Mythen und religiösen Riten

Die Incantation erinnert an die Anfänge ritueller Musikpraxis, bei der der Körperausdruck und das Rhythmische eine grosse Rolle spielten (5.3; 5.10); sie ruft die Auferweckungskreativität an, die stärker ist als Tod oder Opferdenken (5.4), und sie vollzieht die gottesdienstliche Gemeinschaft durch Transzendieren der Grenzen der Subjektivität in der metaabduktiven Auseinandersetzung (5.11).

In diesen drei Aspekten kann die Incantation an drei Ereignisse der Musikgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts anknüpfen, die auch ein Jahrhundert später ihre Wirkung nicht verloren haben: Igor Strawinskys „*Sacré de Printemps*“, Arnold Schönbergs „*Pierrot Lunaire*“ und James Reese Europes musikalische Gemeinschaftsprojekte:

- Strawinskys Tanzmusik ist Ausdruck der Elementarkraft des Lebens, geprägt durch starke Rhythmen und die Wiederholung ungerader, asymmetrischer Rhythmusmuster. Die Musik des „*Sacré*“ stellt eine Einheit dar, die durch viele Kontraste statt durch Entwicklungen zustande kommt.
- Schönbergs „*Heldenepos*“ inszeniert Pierrots Gang durch die Hölle als Zeichen für den Tod des bürgerlichen Gottes der Routine und Zufriedenheit sowie als Zeichen für den Tod der Ästhetik der Schönheit zugunsten der Emanzipation der Dissonanz.
- Europe greift auf spirituelle Praktiken der afrikanischen Kultur, u.a. auch in Verbindung mit Rhythmus und Tanz zurück, um Gemeinschaft zu verwirklichen und den Dialog zwischen den Rassen zu fördern.

In zahlreichen Beispielen aus dem Bereich der gegenwärtigen Klassik, Pop- Rap- und Rockkultur fanden und finden sich diese drei Grundlinien der Musikpraxis wieder: Der alte Mythos von Opfertod und Neugeburt etwa setzt sich in der Rock-Oper „*Jesus Christ Superstar*“ oder im Ewig-Jung-Image von Popstars wie der Puer-aeternus-Rolle von Michael Jackson fort. Das soziale Gewissen und der soziale Protest vieler Pop-Gruppen oder die Reflexion persönlicher Sterbenserfahrungen gehören in dieselbe Linie. Das Versammeln einer Gruppe von Musikstars unter einer Idee, etwa Events wie „*We are the World*“ zugun-

ten der Hungernden in Äthiopien oder „Red, Hot und Blue“ mit Cole Porter zugunsten der AIDS-Forschung führen Europas Ideen weiter.

Bewegungen wie der Rap haben eigentlich das Ziel von „Stammes-Konstitutionen“: Sie wollen gemeinsame Identität und Gemeinschaft durch rituelle Praktiken herstellen. Der Wechselgesang zwischen Vorsänger und Gruppe stellt ein Mittel dar, Gemeinschaft zu verwirklichen.

Es geht also in den genannten drei Musikbeispielen darum, *alte Mythen, Geschichten und Rituale neu zu interpretieren* und zu gestalten sowie ihre existentielle Bedeutung aufzuzeigen.²⁸⁵ Unter der profanen Oberfläche der Pop-Kultur, verkörpert etwa durch Bob Dylan, Bruce Springsteen, Stevie Wonder, Aretha Franklin, Willie Nelson, Prince, Sinead O'Connor, Madonna usw., und der damit verbundenen Szene mit Konzerten, Festivals, Demonstrationen, Happenings oder Parties lassen sich die religiösen Imaginationen von Angehörigen verschiedenster Bevölkerungsgruppen und Religionsgemeinschaften ausmachen. Es lohnt sich, die Transparenz auch dieser Musik für theologische Fragen aufzuzeigen und in einen Dialog mit deren Songtexten und musikalischen Arrangements zu treten.

Dieser „theomusikologische“ Ansatz²⁸⁶ eröffnet Möglichkeiten einer für breite Bevölkerungsschichten verständlichen gottesdienstlichen Sprache einerseits sowie einer niederschweligen, zur Beteiligung und weiterführenden Interpretation einladenden Musik anderseits.²⁸⁷

5.14.3 Die Incantation als für Gott transparentes Zeichen

Das Evangelium macht sich selbst und die Welt, also auch die Musik zu einem offenen, bewegten Kunstzeichen (2.2.2; 2.5.2; 4.1.2; 5.6.2; 5.6.4), macht sie wie alle anderen Zeichen im Gottesdienst zum sinnoffenen Zeichen für Gottes Auferweckungskreativität, zu einem Zeichen, das transparent ist für das liebevolle, schöpferische und befreiende Handeln Gottes. Es geht also darum, diese Transparenz der Musik (und aller anderen Zeichen) zu entdecken und sie leibbezogen, abduktiv-imaginativ zu komponieren, zu improvisieren, zu interpretieren und zu rezipieren. Musik im Gottesdienst stellt das Ereignis des Nachvoll-

285 So Sumner Harvey, *Rhythm, Ritual and Religion* 181f.185f.189.191.194–197.199f.

286 „Theomusicology“ nennt sich in den USA eine Disziplin der Praktischen Theologie, die ausgehend von der durch unausweichliche Fragen rund um die Endlichkeit des Lebens gegebenen Religiosität des Menschen, die säkulare Gesellschaft auf Spuren dieser Religiosität hin theologisch befragt (1.1.7).

287 So Spencer, *Overview* 216f. Vgl. Hulsether, *Jesus and Madonna* 239f sowie Shelton, *Doing Theology* 256.259.

zugs der kreativen Abduktion mit *menschlich-endlichen* Mitteln dar²⁸⁸: Sie steht zu ihrer Endlichkeit und Begrenztheit und will nichts anderes als diese darstellen; doch indem sie die Hörer und Hörerinnen bewegt, ihnen Grund gibt zum Staunen, zur Selbstvergessenheit und sie zur Zeit-Verschwendung anleitet, eröffnet sie Raum für Neues, für das Andere ihrer selbst, für Gott. Sie wird also nicht durch Kenntnis ihrer allfälligen theologischen bzw. geistlichen Symbolik, sondern durch den die Auferweckungskreativität erbittenden und vergegenwärtigenden leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptionsvorgang erschlossen und verstanden.

Die Erfahrung mit weltlicher Musik im Gottesdienst zeigt, dass „eine ganz und gar säkulare Kunst ursprünglich christlich Gemeintes manchmal deutlicher zeigte und hören liess als manche geistliche Rede“ und dass sich also die Kirche darum bemühen muss, „sich dort der Welt zu verbünden, wo diese auf mehr Recht, Freiheit und Menschlichkeit aus ist.“ Ein Zeichen dafür, dass diese Bewegung der Kirche auf die Welt zu bereits in Gang ist, ist jene „geistliche“ Musik, die es zur Säkularisierung drängt, um dem „Geist Raum zu geben, der in die Welt hinaus will, auf dass er sich in gegenwärtiger Sprache verständlich mache.“²⁸⁹

Die ganz und gar weltliche Tanzmusik im Gleichnis der beiden verlorenen Söhne mit ihrem schwungvollen Rhythmus ist zusammen mit den einladenden Worten des Vaters dazu fähig, die beiden Toten ins Leben hinüberzutragen, weil sie offen und transparent ist für die Auferweckungskreativität Gottes. Auch der Ältere müsste eigentlich nichts weiter, als sich von der Musik über die Grenze von der Knechts- zur Sohnwelt hinüber bringen zu lassen. Dank der „Verzauberung“ durch die Tanzmusik und die Worte des Vaters könnte er kreativ-abduktiv

288 Musik und Kunst allgemein müssten sich darin einen Sinn geben, die *Menschlichkeit des Menschen erhalten* zu helfen. Denn die Ausrichtung auf das absolut Neue taugt nicht mehr als Sinn der Musik, da diese an die Grenze ihrer Klangräume vorgestossen ist (so Widmann, *Die Musik der Kirche* 162). Doch muss demgegenüber das bleibende Verdienst der Avantgarde festgehalten werden, das darin besteht, die Offenheit für Neues wach zu halten (so Kropfinger, *Essenz und Überdauern* 13; vgl. 3.11.10). Und wahre Menschlichkeit ist ja, theologisch gedacht, gerade das ganz Neue, Grenzen Sprenge, das noch längst nicht erreicht ist. Andererseits sieht Widmann zu Recht in der Ausrichtung auf den Menschen einen zentralen Berührungspunkt von Kirche und Musik, sodass Musik als eine Brücke zwischen dem Menschen und der christlichen Sache gesehen werden kann.

289 Köppen, *Von der Kunst, Neues zu hören* 169, im Anschluss an Dieter Schnebel. (Musik, die wie Kompositionen von Arvo Pärt mit ihrem scheinbar vollkommenen, weil alle möglichen Variationen durchspielenden, in sich geschlossenen, unbewegten Kreisen explizit geistlich sein will, leistet hingegen der *Trennung* zwischen weltlicher und geistlicher Sphäre Vorschub.)

zum Schluss kommen, dass er erst jetzt lebt, während er vorher tot gewesen war; er könnte die Grenze zu einem neuen Dasein überschreiten, von dem er zuvor nichts wusste (1.2.1).

5.14.4 „Receptores doctae et incantati“

Klaus Röhrling fordert eine *Musikästhetik für den Gottesdienst*, die ihre Angst vor dem Unreinen nicht länger in exklusive Kriterien umwandelt, sondern die *Sinnpolyvalenz* des offenen, bewegten Kunstzeichens „salon- bzw. gottesdienstfähig“ macht: Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer sollen einerseits durch den Glauben dazu befreit werden, selbstständig und selbstverantwortlich „das Spiel der musikalischen Sinnstiftung“ zu wagen und mit zu vollziehen, indem sie *Sinn mitten im Strukturprozess des Musikzeichens selbst konstituieren*. Durch diese „Entäusserung an die Musik“ können sie Befreiung und den Vorschein von noch nie Vernommenem erleben. *So wird Musik unter der Voraussetzung des Glaubens Gebet und Predigt*. Ein ästhetisch-verstehendes Hören, aber zugleich auch ein musikanalytisch-erkennendes Verstehen, ein sinnbildendes, denkendes sowie ein „geistliches“²⁹⁰ Verstehen bilden hier eine Einheit. Röhrling fordert damit einen durch Gemeindegarbeit geschulten „receptor doctus“, der im Glauben und mit allen Sinnen wahrnehmen kann.²⁹¹

Dieses „geistliche“ Hören im Sinne Röhrlings ist aus der Sicht der Incantation Ausdruck der leibbezogenen abduktiv-imaginativen Re-

290 Der Gottesdienst und seine Zeichen, also auch die Musik, beleuchten die Dinge der Welt im Licht des Auferweckungshandelns Gottes. Diese Zeichen können nicht von sich aus, aus ihrer ganz und gar weltlichen Faktur heraus, für Gott transparent werden, sondern nur durch ihre Deutung durch die Hörenden im Kontext des Redens von Gott und durch die Kombination mit den aus geistlichen Texten gewonnenen Zeichen (vgl. Röhrling, *Durch-Sichtige Welt* 101–111). Klaus Röhrling analysiert zwei Stücke von Luigi Dallapiccola und Olivier Messiaen und zeigt, wie die Musik die Rede vom Licht Gottes in der Welt zeichenhaft nachvollzieht (ebd.). Er fügt an, bei dieser Musik müssten die Hörenden wissen, wie die Musik Licht als Zeichen für Gottes Licht darstellt, um sie geistlich deuten zu können. Doch Kennen und Deuten-Können des Licht-Symbols genügt noch nicht, wenn die Musik zum *existentiellen Zeichen für die einzelnen Hörer und Hörerinnen* werden soll. Wichtig ist, dass die Musik ihnen einen leibbezogenen, abduktiv-imaginativen Weg zum Licht weist und sie so ihrerseits zur leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität verzaubert, die das Licht als Osterlicht interpretiert.

291 So Röhrling, *Sermo vocis* 78–81.83.86.

zeptivität, und damit nicht nur gelerntes und gelehrt, sondern *verzaubertes und geschenktes Hören im Modus der Liebe*.²⁹²

5.14.5 Die Unterscheidung der Geister

Das Charisma der *Geistunterscheidung*, von dem Paulus in 1 Kor 12, 10 spricht, ist für den Gottesdienst konstitutiv. Die Frage, welcher Geist hier zur Sprache kommt, muss daher immer wieder gestellt werden.²⁹³ Die Trennung zwischen „geistlich“ und „weltlich“, zwischen „heiligem“ Kirchenraum und „profaner“ Alltagswelt sowie zwischen „geistlicher“ und „weltlicher“ Musik scheint im Bewusstsein vieler Gemeindeglieder stark verankert zu sein.²⁹⁴ Dieses Bewusstsein der *Trennung* sollte, analog der Unterscheidung zwischen Gott und Welt *im Glauben*, in ein Bewusstsein der *Unterscheidung* übergehen; dies bedeutet nichts weniger, als die *Menschwerdung Gottes* in der Welt wahrzunehmen.²⁹⁵ Denn sie überwindet die Trennung der beiden Sphären: Sie entlarvt sowohl die religiöse Eigenmacht mit ihrem „Mysterien-Jargon“ und der kultischen Regression in die Scheinsicherheit der Vergangenheit als auch die dadurch geförderte säkulare Eigengesetzlichkeit und Selbstdarstellung als Behinderungen der Weltoffenheit. Andererseits kann ohne die Unterscheidung zwischen „geistlich“ und „weltlich“, zwischen Glauben und Unglauben, weder verstanden noch – z.B. im Gottesdienst – dargestellt werden, dass und wie „Kirche für die Welt“ da ist und Christen den Auftrag: „Geht hin in alle Welt!“ ernst nehmen können.²⁹⁶ Wenn im Gottesdienst „die Geister unterschieden werden“, heisst dies:

Die Teilnehmenden können Gottes Dienst für sich annehmen, ihre eigene Kreativität durch seine Auferweckungskreativität bewegen lassen sowie transparent werden für ihn und damit erst recht Menschen sein und bleiben.

292 Im Gegensatz zu Christoph Albrechts Versuch, Kriterien aufzustellen, was Klaus Röhling als Problem der gesamten herrschenden protestantischen Musikästhetik sieht, votiert dieser im Sinn der lutherischen Rezeptionsästhetik für eine Konzentration auf die Gemeinde als Rezipientin und für eine „Ästhetik der Gemenge und Gemische“.

293 Mit Kunz, Gottesdienst 370, der den christlichen Gottesdienst so von anderen religiösen Veranstaltungen abhebt.

294 So Mezger, Geistliche Musik 102.

295 Ulrich Knellwolf sagt, es gebe für Christen in der Welt nicht geistliche und weltliche Bereiche, sondern nur geistlichen und weltlichen *Gebrauch* von Dingen, etwa von Musik (so ders., Die Musik 84). Die Gefahr dieser Aussage besteht allerdings in einem einseitig pragmatischen, die Syntax vernachlässigenden Zeichenbegriff.

296 So Mezger, a.a.O. 99f.

Kunst verfehlt ihre *Menschlichkeit* und *Weltlichkeit*, wenn sie sich als Ausgestaltung der Sakralsphäre legitimieren will oder sich mit sakraler Bedeutung überhöht.²⁹⁷ In allen Epochen der Geschichte schien bei guter Musik „weltlich“ und „geistlich“ musikalisch in einer Stileinheit aufgehoben zu sein.²⁹⁸ Ein Beispiel ist Wolfgang Amadeus Mozarts Musik, dessen Musiksprache keinen stilistischen Unterschied zwischen „geistlich“ und „weltlich“ erkennen lässt. In seiner Musik-Rezeption und damit auch beim Komponieren war Mozart jedoch alles andere als ein nur „weltlicher“ Mensch: In seiner frühen Kindheit lernte er das „mystische Heiligtum“ des katholischen Glaubens kennen, sodass ein „Agnus Dei“ ihn auch als Erwachsenen zutiefst rühren konnte. Und diese „Bewegung der Seele“ half ihm bei seinen eigenen „geistlichen“ Kompositionen wesentlich.²⁹⁹

„Sein Ton ist, wenn ich recht höre, in seiner kirchlichen wie in seiner sonstigen Musik ein freies Gegenbild zu dem ihm jeweils vorgegebenen Wort. Er ist von diesem angeregt, er begleitet, er umspielt es. Er entspricht ihm – und das heisst allerdings: er bekommt ihm gegenüber ein eigenes Leben. ... ein durch das Wort gebundenes, aber in seiner Bindung daran auch souveränes Gebilde der Natur. ... den objektiven Aussagen der kirchlichen Texte ... – in freilich oft sehr überraschender Weise – höchst angemessen ... Vielleicht darum, weil auch Mozarts kirchlicher Ton von einem Ort aus vernommen und wiedergegeben ist, von dem her ... die Kirche und die Welt ... in ihrer letzten Zusammengehörigkeit erkennbar und erkannt sind: beide von Gott her, beide zu Gott hin.“³⁰⁰

Auch bei Bach galten „weltlich“ und „geistlich“ nicht als getrennte Sphären, da bei ihm wie bei Mozart das Erbe Luthers und Walthers nachwirkte.³⁰¹

Musik- und Wortsprache müssen daher versuchen, den Zwiespalt überwinden zu helfen zwischen profanem Alltag, der zu wenig Heimat

297 Mit Mezger, a.a.O. 101f. Luther hat nie eine spezielle gottesdienstliche Musik gegenüber einer anderen bevorzugt.

298 Vgl. Mezger, Musik – ihr Daseinsrecht 215.

299 So Rochlitz, Eine Anekdote 73f.

300 Barth, Wolfgang Amadeus Mozart 26–28. Mozart ist nicht nur wegen seiner Musik interessant für den Gottesdienst, sondern auch als Kind des ausgehenden 18. Jahrhunderts, einer Zeit, deren Musikszene viele Parallelen mit der heutigen aufweist: „Mobilität“ (Reisen durch ganz Europa), „Multikulturalität samt dem Kampf der Kulturen“, Phänomene wie die „Collage, den Crossover und das Sampling, das Früh-englisch, -französisch, -italienisch ... Der Drogenmissbrauch, das Suchtverhalten, die Depressivität vieler Protagonisten“, etwa Wilhelm Friedemann Bachs, Georg Friedrich Händels, Niccolò Jomellis, Johann Baptist Vanhals, Michael Haydns sowie eine „unheilbare Müdigkeit“ inmitten aller Hektik (so Frauchiger, Mein Mozart 122–124).

301 So Schnebel, Geistliche Musik 110.

bietet, und heiliger Gottesdienstwelt, die die „Sehnsuchts- oder Gemütsprovinz einer geistlichen Erholungsstunde“ umgrenzt, in der ich halt nur zu Gast und nicht zu Hause sein kann. Dies können sie, indem sie an beheimatende Traditionen anknüpfen und zugleich die profane Gegenwartskunst und damit die Sprachen der heutigen Zeit aufnehmen.³⁰² Gesucht sind bewegende, ereignishafte, statt klischeehafte (das Hören obturierende) oder funktionalisierte und manipulierte Musik- und Sprachzeichen.³⁰³ Gute gottesdienstliche Musik ist solche, die bewegt (Rudolf Kelterborn), wie es etwa den in 3.11 und 5.12. beschriebenen Kompositionen gelingt. Sie ist selbst ein offenes, bewegtes Kunstzeichen, mit dem die Hörenden abduktiv-imaginativ weitergehen und sich als „homines moventes“ erleben können, die die Vielfalt des Sinns und die Begrenztheit des eigenen Denkens und Fühlens bzw. die Angewiesenheit auf die Auseinandersetzung mit den Mitmenschen entdecken.

5.14.6 Geistlicher Gebrauch weltlicher Zeichen: Die leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität

Der Streit um die „Geistlichkeit“ von Musik oder Kunst sowie die Forderung nach einer Trennung von „weltlicher“ und „geistlicher“ Kunst mit mehr oder weniger zwanghaften Versuchen, „Geistlichkeit“ von der Warte einer bestimmten Stilideologie aus zu definieren, hat sich als nicht sachgemäss erwiesen (5.14.1). „Musikalische Zeichen haben keine *vis symbolica sui generis*, sie bekommen sie durch den religiös konventionalisierten Gebrauch.“ Daher gibt es keine theologischen Gründe gegen Musik, aber auch „keine theologischen Gründe, von einer *geistlichen Musik* zu sprechen.“³⁰⁴ Aussichtsreicher ist die Perspektive der leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität:

Wenn der ältere Sohn im Gleichnis der beiden verlorenen Söhne die *Tanzmusik als transparent für das andere seiner selbst* hört (also „leibbezogen“ die Liebe und Lebensfreude des Vaters darin wahrnimmt) und beim Hören seine Befreiung aus dem Dasein als Knecht zum Sohnsein

302 Vgl. Mezger, Geistliche Musik 103. Die „Cinq Incantations“ von Jolivet können als Beispiel für die Aufnahme kultischer Tradition bei gleichzeitiger Neugestaltung mit zeitgemässen Ausdrucksmitteln dienen.

303 Vgl. Schweizer, Ritual und Aufbruch 77 sowie Volp, Liturgie 1032. Eine klischeehafte, funktionalisierte und manipulierte Musik würde die Hörer und Hörerinnen ihrerseits funktionalisieren und manipulieren sowie deren schöpferische Impulse angesichts des Seelenkitschs durch billige Euphorie verdrängen oder durch den „parfümierten Dunst“ einer „New-Age“-Mentalität ersticken (so Zender, Happy New Ears 98).

304 Kunz, a.a.O. 132.377.

abduzieren und imaginieren kann (5.14.3), ist diese Interpretation Ausdruck der leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität. Ohne diese bleibt die Musik Zeichen des Affronts, dass der Vater dem Jüngeren ungerechterweise das Mastkalb gibt.

Die leibbezogene, abduktiv-imaginative Rezeptivität will zugunsten des Gottesdienstes musik- und wortsprachliche Zeichen so gestalten und interpretieren, dass sie transparent werden für Gottes Auferweckungskreativität, also mitten aus ihrer Weltlichkeit und Menschlichkeit heraus die Gottesdienstteilnehmerinnen und -teilnehmer zu „incantati in liturgia“ „verzaubern“.³⁰⁵ Leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität als *gottesdienstliche Wahrnehmung* besteht in der *Kunst*, das „Mysterium des Dienstes Gottes am Menschen“ zu *hören und zu sehen, zu vergegenwärtigen und neu zu interpretieren*.³⁰⁶ Die Zeichen im Gottesdienst sind, im Nachvollzug der Abduktion der ersten Zeugen und gemäss dem zufallenden Einfall des Mittelbegriffs, als „*verzauberndes*“ *Geschenk Gottes* und damit als *gottesdienstliche* Zeichen zu interpretieren. Denn erst „als Gedächtnis des Christus-Mysteriums wird Liturgie christlich.“³⁰⁷

5.14.7 Die Incantation im Horizont der Trinität

Wie alle anderen Zeichen im Gottesdienst kommt auch die Incantation als Komposition von Musik- und Wortsprache an ihr Ziel erst durch eine angemessene Rezeption, d.h. durch ihre Interpretation als Dienst

305 Schnebel, Geistliche Musik 110f, taxiert „geistlich“ als genauso antiquiert wie etwa das musikalische Vortagsritual bei Konzerten usw. Der Versuch, „geistlich“ von „weltlich“ zu trennen, statt zu unterscheiden, richtet nach Ulrich Knellwolf falsche Grenzen auf, die durch die Reformation bereits überwunden wurden (so ders., Die Musik 85). Knellwolf plädiert dafür, die Gegenwartskultur in den Gottesdienst aufzunehmen, „nicht primär um der Kultur willen, sondern um des Gleichnisses der Herrschaft Gottes willen, das so zur Sprache kommen will, dass es die Erscheinungen der jeweils gegenwärtigen Kultur ins Wort fasst“ (ders., Musik 84f). Dies könnte missverstanden werden in dem Sinne, dass Kultur ihren Wert allein aus der Funktion als Zeichen für das Gottesreich schöpft und an sich weniger wert oder gar wertlos sei; doch der dreiteilige Zeichenbegriff Peirces legt nahe, dass das Gottesreich nicht ohne Kultur auskommt. Zudem müssen die Gleichnisse nicht noch ins Wort gefasst werden, um „deutlich“ sein zu können, und auch die nicht-wortsprachlichen Zeichen sind angemessener Ausdruck der Gottesherrschaft (5.12.7; 5.14.7.1).

306 Mysterium ist im Sinn von „Geschenk“ oder „Verzauberung“ zu verstehen, nicht im Sinne von Josuttis als feste Grösse und Faktum, dessen Spielregeln im Vorherein festgelegt sind und daher nicht mehr interpretiert, sondern nur noch wiederholt werden könnten (mit Kunz, a.a.O. 384).

307 Hahne, Alles Leben 38.

Gottes, durch den die Mitfeiernden sich neu als in der „Einheit von Schöpfung, Erlösung und Hoffnung“ stehende ganzheitliche Menschen sehen (4.2), in den Dank für das Empfangene einstimmen und dieses weitergeben können.³⁰⁸

Gottesdienstliche Musik- und Wortsprache sind einerseits *Schöpfungsgaben*, reden als solche von der Auferweckungskreativität und haben damit den Charakter der *Anrede* (5.14.7.1). Andererseits wirkt die Auferweckungskreativität *am Kreuz*: Musik- und Wortsprache im Gottesdienst sind Zeichen dafür, dass die den Tod besiegende Freiheit Jesu Christi wirkt; sie sind „Kreuzeszeichen“ (5.14.7.2). Und zugleich wirkt die Auferweckungskreativität durch den Geist weiter. Musik- und Wortsprache sind Zeichen der bewegenden Kraft des Geistes, haben also insofern *geistlichen Charakter* (5.14.7.3). Als Schöpfungsgaben sind Musik- und Wortsprache einerseits für Gott transparente, weltlich-autonome Zeichen, die nicht vereinnahmt werden dürfen; andererseits finden sie aber im Gottesdienst als kunstvollem Zeichenspiel der Freiheit ihre *Erfüllung* (4.1.2; 4.4). Als Kreuzeszeichen zeigt sich ihre *Ange-wiesenheit auf die Interpretation ihrer Transparenz durch die Auferweckungskreativität*. Und als geistliche Zeichen stehen sie für den unverfügbaren und *gemeindebildenden* Charakter göttlichen Handelns.³⁰⁹

Gottesdienst ist der Dienst Gottes am Menschen, der sich als schöpferisches, auferweckendes und geistliches Handeln erweist. Gottesdienstliche Musik- und Wortsprache sind Zeichen, in denen dieses dreifache göttliche Handeln Gestalt annehmen kann (z.B. die Gestalt der Incantation) und so wahrnehmbar, erfahrbar wird. Motiviert ist das göttliche Handeln in der Liebe, mit der Gott sich selbst an den Menschen als an das andere seiner selbst entäussert, ihn sucht und findet und ihn dadurch Selbstwerdung als Leib-Dasein erfahren lässt.

5.14.7.1 Musik als Schöpfungsgabe

Martin Luther und in seinem Gefolge auch Johann Sebastian Bach verstanden *Musik als Gottesgabe* und entsprechend ihre Lieder und Choralbearbeitungen als Ausdruck der Sprache des Glaubens: „Und soll aller Musik Finis und Endursach anders nicht als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemütes sein“ (J. S. Bach).³¹⁰

Im Zug der Aufklärung und dann in der Romantik und im Idealismus galt die Sprache des Glaubens als etwas zu Überwindendes und wurde zugunsten der Sprache theologischer Experten verdrängt. Dies

308 Vgl. Mezger, a.a.O. 103.

309 Vgl. Volp, Liturgie 1033f.1037f.

310 So Schweizer, Ritual und Aufbruch 175.

gefährdete die Musik im Gottesdienst als Ausdruck des Glaubens.³¹¹ Parallel dazu nahm die Zahl der aktiv Musizierenden oder Sprechenden gegenüber den Rezipierenden ab, während die Musikkritik und allgemeine Rationalisierungstendenzen das unvoreingenommene, selbstverantwortliche Musikhören sowie den spontanen Glaubensausdruck beeinträchtigten. Musik galt nur, insofern sie „auf den Begriff gebracht“, „ins Wort gefasst“ werden konnte. Diese Meinung ist auch heute noch anzutreffen.

Oswald Bayers Ansatz „Schöpfung als Anrede“ zielt in die entgegengesetzte Richtung: Es gilt, die Vielfalt der Schöpfung zu *rezipieren* statt zu *zerreden*.³¹² Bayer knüpft an Luther an, der die gesamte Welt als Anrede Gottes sieht, sodass das *Wort* wie alles andere auch als *extern* begriffen wird, also keinen „spiritualistischen Vorrang“ vor den anderen Dingen mehr hat. „Jedes Ding kann nun in der spezifischen und unaufgebbaren Qualität seiner Anrede ernst genommen werden, auch die Musik.“ Daher muss in Zukunft der *Musik als Sprachform des Glaubens* und *als Ausdruck von Glaubenserfahrung* eine viel grundsätzlichere theologische Würdigung als bisher zuteil werden.³¹³

„Mozarts Musik ist im Unterschied zu der von Bach keine Botschaft und im Unterschied zu der von Beethoven kein Lebensbekenntnis. Er musiziert keine Lehren und erst recht nicht sich selbst. ... Mozart will nichts sagen, er singt und klingt nur eben. Und so drängt er dem Hörer nichts auf, verlangt von ihm keine Entscheidungen und Stellungnahmen, gibt ihn nur eben frei... Mozarts Musik klingt ... entlastend, erleichternd, befreiend: auch in seinen berühmten Moll-Kompositionen ... bis hin zum Requiem ... er spielt und hört nicht auf zu spielen. ... wer da nicht mitspielt, der hört ihn noch nicht recht... Er hat einmal den Tod des Menschen wahren, besten Freund genannt, an den er jeden Tag denke, und es ist in seinem Werk mit Händen zu greifen, dass er das wirklich getan hat. Aber er macht auch daraus kein Aufheben, lässt es nur eben erraten. Er will auch nicht das Lob Gottes verkündigen. Er tut es nur eben faktisch: gerade in der Demut, in der er, gewissermassen selber nur Instrument, nur eben hören lässt, was er offenbar hört, was aus Gottes Schöpfung auf ihn eindringt, in ihm emporsteigt, aus ihm hervorgehen will. Er musizierte das wirkliche Leben in seiner Zwie-

311 Im übertriebenen Rationalismus seitens Theologie und Kirche (neben der Entkirchlichung der Kunst) sieht Ulrich Knellwolf einen Grund für das Schwinden des Liedschaffens (so ders., *Theologische und ekklesiologische Entwicklungen* 63). Vgl. Albrecht, *Die gottesdienstliche Musik* 519, der die musische Erziehung durch den Rationalismus bedroht sieht.

312 So Knellwolf, *Theologische und ekklesiologische Entwicklungen* 64f.

313 A.a.O. 66.68. Dies sollte allerdings nicht dahin missverstanden werden, dass beim Erleben von Musik die Ratio vernachlässigbar sei (3.2.1).

spältigkeit, aber ihr zum Trotz auf dem Hintergrund der guten Schöpfung Gottes ... Darin ist seine Musik schön, wohltuend, bewegend.“³¹⁴

Aus dieser Charakteristik der Musik Mozarts kann ersichtlich werden: Schön und befreiend wirkt Musik nicht dadurch, dass sie nur die leichte Seite des Lebens sieht, sondern dass sie die Welt ungeschminkt mit beiden Seiten, Freude und Schmerz, Leben und Tod ausdrückt, aber eben mit dem (trotzigen, dem Leben abgetrotzten) Schwergewicht auf der „Lebensseite“. Es ist *Musik, die in der Welt immer wieder die Anrede der guten Schöpfung Gottes erkennt, und so die Freiheit gewinnt, das Leben und den Tod durchzuspielen – und nicht aufzuhören mit dem Spielen.*

Weder aus Luthers „musica creatura“ noch aus der Musik Mozarts kann gefolgert werden, dass gottesdienstliche Musik schön sein müsse.³¹⁵ Unsaubere Tongebung und verstimmte Instrumente könnten im Gegenteil als Zeichen von Begrenztheit und Kreatürlichkeit verstanden werden.

Ein Beispiel für Musik, die trotz unsauberer Stimmung, unklarem Tempo und „Gehetztheit“ durchaus sinnvoll in einem Gottesdienst eingesetzt werden könnte, ist das Stück „ARA“ des Schweizer Komponisten Thüning Bräm: Bräm schreibt in diesem Stück für eine oder mehrere Flöten vor, dass die Instrumente, die alle dieselbe Melodie zu spielen haben, sich insgesamt innerhalb eines Halbtones gegeneinander verstimmen sollen – und dies ausgerechnet in einer Komposition, die mit ihren drei Teilen die drei Flügel eines Altars, mit belebtem Zentrum und ruhigen Aussenflügeln, symbolisieren will, also einen „akustischer Altar“ darstellt! Das melodische, rhythmische und klangliche Innenleben des in der äusseren Form gut strukturierten Stücks (ein Gongklang trennt die drei Altarflügel akustisch) ist komplex und differenziert, denn neben der „Verstimmung“ folgen die Einsätze kanonisch verschoben, was im schnellen Teil, der „agitato“ (getrieben, aufgewühlt) zu spielen ist, durchaus als Hetz- oder Verfolgungsjagd konnotiert werden könnte und was im langsamen Teil ausdrücklich in *unkoordiniertem* Tempo zu geschehen hat. Bräms Absicht mit diesem Stück kann dahingehend beschrieben werden, dass dank der Verteilung der Spieler

314 Barth, Wolfgang Amadeus Mozart 22.25f.34.

315 Christoph Albrecht versucht angesichts der Unmöglichkeit, positive Kriterien für die gottesdienstliche Musik zu formulieren, negative zu finden. Aus Luthers „musica est creatura“ leitet er etwa ab, dass verstimmte Klaviere oder unsaubere Tongebung sowie gehetzte oder zu laute Musik nicht in den Gottesdienst gehörten (so ders., *Die gottesdienstliche Musik* 525.529). Übertriebene Lautstärke ist unbestritten auszuschliessen, aber verstimmte Instrumente und unsaubere Tongebung beim Gesang als nicht-kreatürlich abzulehnen hiesse u.a., sich gegen Schnebels Vision der Emanzipation der Stimme zu richten, die als Folge von Luthers Einbezug der Sprache und der Lieder des Volkes gesehen werden kann.

im Raum Unschärfe (ähnlich dem Dopplereffekt) erzielt und räumliche Klangbahnen gelegt werden sollen.³¹⁶ Anders gesagt: Es ist Bräms Textstrategie, den Eindruck eines polyphonen Klanggebildes zu erwecken, das sich ausbreitet und zugleich durch den Raum hindurch bewegt. „ARA“ ist v.a. durch die „eindringlich sprechende“ Stimmführung im langsamen Teil, also auch unabhängig vom kultischen Titel des Stücks, *transparent für eine gottesdienstliche Deutung als Gebet*, das verschiedene Stimmen an verschiedenen Orten (in verschiedenen Lebenssituationen) in sich versammelt.

5.14.7.2 „Musica crucis“

„Als Botschafter des Evangeliums formiert Musik Gefühle am Ursprung von Glaubenserfahrungen. ... Orientiert am Gekreuzigten klärt die Musik die Betroffenheit, aber sie macht auch betroffen, sofern wir uns an das unfassliche Ereignis schon gewöhnt haben.“³¹⁷

An einer bestimmten Stelle in Mahlers „Lied von der Erde“ leuchtet für einen Augenblick die sonst matte und abgetönte Musik unbeschreiblich auf: Ist dies ein Zeichen für die Überwindung des Todes durch Christus, also ein messianisches Zeichen? Es gibt auch weltliche Musik mit messianischen Zügen, Musik, die durch das Dunkel des Todes hindurchgegangen ist und als „gottesdienstliche“ Passionsmusik interpretiert werden kann³¹⁸, so etwa Helmut Lachenmanns „Reigen seliger Geister“ (3.11.7). Bei der Wortsprache im Gottesdienst ist es ähnlich: Es

316 Thüring Bräm, ARA für Soloflöte oder Flötenensemble mit beliebig vielen Flöten, Nepomuk 1990 Nr. 079041. Die Frage ist, ob Albrecht recht hat, wenn er Musik als Karikatur nicht für den Gottesdienst toleriert: Zwar lässt sich ein Toter nicht karikieren, weil er eine unzerstörbare Würde hat, wohl aber der Tod selbst. Weiter trifft es nicht zu, dass die Formen der U-Musik aus der modernen Musiktherapie ausscheiden und somit auch für den Gottesdienst nicht zuträglich seien. Es wurden im Gegenteil Stücke aus dem Pop-Bereich erfolgreich in der Therapie Jugendlicher angewandt (3.2.3). Aus einem Einzelfall, wo deprimierende Musik eine schädliche Wirkung auf jemanden ausübte (so Albrecht, a.a.O. 529) ein Kriterium abzuleiten, ist problematisch: Ob Musik als deprimierend oder als jauchzend wahrgenommen wird, hängt semiotisch gesehen nicht allein von der Musik ab, sondern ebenso sehr von der Disposition des Hörers oder der Hörerin. Die Aussage, dass nur noch Jazz jauchzen könne (so Albrecht, a.a.O. 529), stimmt aus demselben semiotischen Grund nicht: Wieso sollte alle andere Musik von den Hörern und Hörerinnen nicht dazu gebraucht werden können, einen Weg durch das Dunkel hindurch ins Helle und Leichte mit zu vollziehen und die existentielle Erfahrung des Jubels zu machen?

317 Volp, Liturgie 1037.

318 So Fischer, Da berühren sich Himmel und Erde 196, im Anschluss an Dieter Schnebel.

braucht keine religiöse Binnensprache, sondern eine, die sagt, wie Gott in der Welt schwach ist und uns gerade so hilft (Dietrich Bonhoeffer).³¹⁹

5.14.7.3 Vom Geist bewegte Musik

Wenn „geistlich“ mit dem Heiligen Geist zu tun hat, ist Musik „geistlich“ v.a. im Sinne des Geistes als bewegende Kraft, als „Dynamis“: Musik wirkt dynamisierend, indem sie mit ihrer Uneindeutigkeit, Mehrschichtigkeit, Widersprüchlichkeit und Unabgeschlossenheit scheinbar Unverrückbares und Sicheres, kirchlich und liturgisch Vorgegebenes als Gegenüber konfrontiert, in Bewegung versetzt, in Frage stellt und von ihrem Fragen nach Gott her aufbricht und überholt. Durch „geistliche“ Musik in diesem Sinn macht sich das Evangelium zum offenen, bewegenden Ereignis. Zugleich kommt der Musik, die in obigem Sinn „geistlich“ ist, eine wesentlich *prophetische* Funktion zu. Diese darf weder durch den kirchlichen Rahmen, gottesdienstliche Bedürfnisse, etwa Hörfähigkeitsgrenzen, noch einen geschützten kulturellen Raum eingengt oder domestiziert werden.³²⁰ Denn die gottesdienstliche „Synchronie und Syntopie von göttlichem und menschl-

319 So Schnebel, Geistliche Musik 110f. Dieter Schnebel schreibt: Der Geist entäussert sich in die Welt und ist darin nicht mehr erkennbar; denn er entzieht sich durch die Himmelfahrt der Fixierung, wie Jesus selbst auch (a.a.O. 111). Dem wäre jedoch hinzuzufügen: Der Geist ist mit Hilfe der christologischen Kriterien in der Welt erkennbar, und die leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität kann ihn im Labyrinth der weltlichen Zeichen je und je entdecken (5.1.1.2). Daher ist Schnebel auch missverständlich, wenn er sagt, Musik sei ein geistliches Ereignis ohne Verweischarakter (ebd.). Musik hat Verweischarakter dadurch, dass sie auf die leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität angewiesen ist, die sie zum Zeichen der Auferweckungskreativität Gottes macht und sie gerade dank dieser Transparenz ganz und gar weltlich sein lässt.

320 „Die Musik kann das Wort Gottes durchleuchten ..., sie kann aber auch die Botschaft des Evangeliums verschleiern ... Dies geschieht zum Beispiel bei den geistlichen Liedern ..., bei denen billige Melodik und seichte Harmonik das Wort überwuchern und den Hörer in angenehmen musikalischen Reizen und oberflächlichen Gefühlchen plätschern lassen, Schrittmacher der Sentimentalität. Die wirkliche Kirchenmusik muss den Menschen aktivieren, sie darf ihm nicht nur als unverbindliche Berieselung dienen“ (Gadsch, Geistliche Musik 51). Die verbreitete Tendenz zu populärem „easy listening“ bzw. „easy singing“ in der Kirche schreibt sich „möglichst geringe Anforderung bei der Aufführung und v.a. beim Hören und Mitvollziehen“ auf die Fahnen und läuft damit Gefahr, „analog zu bekannten Mechanismen unserer Konsum-, Freizeit- und Erlebnisgesellschaft“, als bequemer Fluchtweg in die Oberflächlichkeit zu dienen. Oft läuft „geistlich“ sein wollende Musik auch Gefahr, sich in ein kulturelles Ghetto mit epigonalem Handwerk aus „neobarocken, neogregorianischen, neomodalen Bastelarbeiten“ zurückzuziehen und sich damit widerstandslos in liturgische Routine einbauen zu lassen, anstatt ihre ritualekritische Funktion wahrzunehmen (so Marti, Die geistliche Musik 49).

chem Geist ist eine labile, gefährdete und heilsam-gefährliche Begegnung. Nur wenn die Musik diese Labilität offen hält und deutlich macht – egal ob in der Liturgie oder in einem anderen Veranstaltungsrahmen – ist sie geistliche Musik.“³²¹

Mit diesem Statement grenzt sich Andreas Marti von den auch in Gottesdiensten der Einfachheit halber und zwecks Popularisierung eingesetzten Formen von Konsum-Musik ab.³²² Er will dagegen zu Recht begründen, dass Musik, die im Sinn positiv verstandener Avantgarde das Neue sucht (3.11.10), im Gottesdienst eine notwendige, eben „geistliche“ Funktion übernehmen kann.³²³

Geistliche als vom Geist inspirierte Musik strebt die *Öffnung des Hörraumes der Gemeinde*, nicht dessen Begrenzung an. Als Gottesdienstgemeinde, die die kreative Abduktion der ersten Zeugen nachvollzieht, will sie eine für den Beziehungsreichtum Gottes offene und von ihm bewegte Gemeinde sein, ... denn das Evangelium macht sich selbst und die Welt zu einem offenen bewegten Kunstzeichen. *Die Incantation als Spielfeld der leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität entspricht dieser öffnenden und bewegenden Wirkung des Evangeliums.*

Zur „Geistlichkeit“ der leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität gehört auch das Schaffen von Gemeinschaft: Vom Geist in-

321 Marti, a.a.O. 48f. Vgl. Schweizer, Ritual und Aufbruch 58ff.

322 Vgl. u.a. auch Martin Rössler, der statt dem „Wir werden gesungen“ der funktionalisierten Musik des Konsums jene Musik ins Feld führt, die die „Neugier nach dem Ungewöhnlichen und noch nicht Vorhandenen“ weckt (so ders., Kirchenmusik 222).

323 Andreas Marti sagt, dass Musik mit ihrer dynamisierenden Wirkung der semantischen Wirkung des Wortes immer auch gegenübertritt (so ders., a.a.O. 49); dies meint, dass Musik in ihrer eigenen Weise nach Sinn sucht. Semiotisch gesehen erinnert die Incantation daran, dass auch die Wortsprache die Aufgabe übernehmen kann, zu zeigen, dass Sinn unabgeschlossen ist und Bedeutung dynamisiert wird, wie dies z.B. die biblischen Metaphern tun. Das Zusammenwirken von Musik und Sprache im Gottesdienst findet also nicht nur im Einander-Entgegentreten statt, sondern stellt z.B. auch ein Sich-aneinander-Entäussern dar. Wenn Marti schreibt, dass Musik (im Sinn des offenen Kunstzeichens) *von sich aus* die Labilität der Begegnung Gottes und der Menschen offen halten und „deutlich“ machen kann (ebd.), meint er wohl damit, dass sie diese „in ihrer Struktur vorzeigen“ will, also nicht auf geistliche Gehalte *ausserhalb* ihrer selbst angewiesen ist (vgl. dazu Schnebels „Glossolalie“, die das Zungenreden selbst zeigt und Pfingsten erleben lässt, indem die Musik ihre Grenzen in Richtung Wortsprache überschreitet und von daher eine neue Erklärung für ihr eigenes Dasein findet; 5.12.5). Semiotisch bzw. rezeptionsästhetisch gesehen muss ergänzt werden: Deutlich machen können weder Musik noch Worte etwas von sich aus, und „deutlich“ wird Musik auch nicht durch das Kennen deutender Symbole, sondern ihre „Deutlichkeit“ muss von Komponierenden, Interpretierenden und Hörenden durch die *leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität* gestaltet und erschlossen werden.

spirierte Musik schafft – als Anamnese der pfingstlichen Verständigung über Grenzen hinweg – *Freiheit zur Gemeinschaft* (4.6).

Musik ist Teil der den Menschen anredenden Schöpfung. Sie kann als musica crucis messianische Züge tragen, und sie kann, geistbegabt, den Hörraum der Gemeinde öffnen und bewegen sowie prophetische und gemeinschaftsbildende Wirkung haben. Dies ist möglich, sofern sie als Spielfeld der leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität transparent ist für Gottes Auferweckungskreativität, die selbst über Todesgrenzen hinweg neue Beziehungen schafft.

5.14.8 Die Incantation zeigt den Vorsprung des Lebens

Gott, der uns durch seine Auferweckungskreativität dient, ist der Ursprung aller Bewegung und aller Lebendigkeit, sei es im Gottesdienst oder in der Kirche überhaupt. Die Bewegung als Charakteristikum der Musik, auch der gottesdienstlichen, ist ein Zeichen dafür, dass das bewegende, Leben schaffende Tun Gottes nicht aufzuhalten ist.

Alle gottesdienstlichen Zeichen und Handlungen sind getragen und bewegt von der betenden und dankenden Hinwendung zum Dienst Gottes: *Im Gebet den bewegenden, lebendig machenden Dienst Gottes anzunehmen* und so die Freiheit zur Rezeptivität zu gewinnen (4.1), ist die wichtigste Handlung des Menschen, nicht nur im Gottesdienst, sondern, wie die Incantation zeigt, auch beim Musizieren. In der betenden Hinwendung des ganzen Menschen zu Gott liegt der Grund und die Möglichkeit für den Schrei aus der Tiefe (5.13.2), das Seufzen der Kreatur und des Geistes, die in der Musik Gestalt annehmen können. Auch das Lob und der *Dank als Urreaktion auf den Dienst Gottes* sind gottesdienstliche Grundhaltungen, die u.a. durch die Musik ausgedrückt werden.

Die spezifische Aufgabe der *Verkündigung* dagegen könnte darin liegen, in den Hörenden (maieutisch) die Erkenntnis dessen zu wecken, was dieser Dienst eigentlich für sie bedeutet, wie er sie in ihrem Sein selbst bewegt und neu schafft.³²⁴ Musik kann verkündende Funktion übernehmen, indem sie als ein *Wegweiser zur Transzendierung der bisherigen Lebensmöglichkeiten in Richtung auf ein neues Lebenslied* (3.2.1; 3.13) sowie in Richtung auf das andere, auf Gemeinschaft, eingesetzt wird. Dieser Verkündigungs- und Wegweiser-Charakter der Musik, der auf dem abduktiven Denkweg beruht, zeigt eine Alternative zum blossen

324 Vgl. Widmann, Musik der Kirche 158.163.165–167.

Hinnehmen des „arationalen Moments“ der Musik³²⁵ auf, indem das Unbewusste und die Imaginationen aufgenommen, statt dem Zufall überlassen werden (5.9).³²⁶ „Das Anliegen der bewussten Beteiligung und das Bestreben, den Gottesdienst zu planen, zu gestalten und zu durchdenken“ (Ralph Kunz) wird seitens der Musik nur dann durchkreuzt, wenn ihr Einsatz und ihre Wirkung nicht im Voraus bedacht werden, wenn also z.B. die Chance von *Hörhilfen* verpasst wird, die den musikalischen Wegweiser bzw. die musikalische Abduktion nachvollziehbar machen und so *Rezeptivität in Produktivität verwandeln* (3.10; 6.5). Die Hörhilfen wollen zeigen, dass die Musik den Rezipierenden deren eigene Antwort nicht abnimmt, sondern sie als „auditores in musica“ (2.1.2) einbezieht in ihre Struktur und ihnen den eigenen schöpferischen Prozess der unmittelbaren Auseinandersetzung eröffnet, sie „auf den Standpunkt des Künstlers“ (Wassily Kandinsky) und der Verkündigerin stellt, sie lehrt, „in den Klanglandschaften“ ihre eigene „Welt wahrzunehmen und zu durchschauen“ und ihnen eigenes Experimentieren mit den Gestaltungsprozessen ermöglicht³²⁷: Wenn Musik verkündigen will, können Mitspielende und Gemeinde nicht mehr nur Ausführende vorgegebener Spielregeln sein, die bei Abweichungen gegenüber den Regeln zu Spielverderbern werden. Denn die

325 Vgl. die problematische Zuordnung der Musik zum erschütternden und göttliche Atmosphäre schaffenden „Klang des Heiligen“ bei Josuttis, gegen die Ralph Kunz zu Recht für eine theologisch qualifizierte Wahrnehmung plädiert (so ders., Gottesdienst 377f.380).

326 Dies ist z.B. mit Hilfe der Hypnosetechnik möglich. Der Gegensatz zwischen der als Klang verstandenen Musik und der Wegstruktur des Strophenliedes, das in evangelisch-reformierter Tradition die „Tagseite des Bewusstseins“ profilieren soll, kann beim Hören wohl kaum aufrecht erhalten werden (gegen Kunz, a.a.O. 378f); denn selbst im unbegleiteten Strophenlied spielt der musikalische Parameter des Klangs noch eine Rolle. Die Verwendung von Musik im Gottesdienst sollte nicht dazu verleiten, einzelne ihrer Parameter isolieren zu wollen, denn dadurch wäre Musik nicht mehr Musik, könnte ihre existenzielle Bedeutung nicht mehr ausspielen und verlöre ihre Rolle als vollwertige Partnerin der Worte.

327 So Röhring, Neue Musik 58f. Gottesdienste wären daher auch immer wieder als Räume der Stille zu gestalten, die statt eines weiteren „Kicks“ für die erlebnisorientierte Freizeitgesellschaft einen Erlebnis-Freiraum darstellen, aus dem heraus Elementares wie der Gebrauch der Stimme und der Sprache neu entstehen kann oder das Wort, das Rufen, das Sprechen, das Flüstern, das Singen, die Musik neu entdeckt werden können. Weder Musik für und durch eine Elite noch ein „Je-Ka-Mi“ ist die Lösung (so Ehrensperger, Erneuerung des Gottesdienstes 125), sondern es braucht beides: Es muss die bewegende Wirkung traditioneller Musik und Lieder für den Gottesdienst neu entdeckt und interpretiert wie auch das „neue Lied“ und das „neue Spielen“ gefunden werden. Denn es scheint, dass Musik und Lieder für die Kirche immer dann besonders schöpferisch waren, „wenn sie in den Sprachen ihrer Zeit redeten“ (Bunners, Kirchenmusikalischer Gottesdienst 835).

im Spielraum des Gottesdienstes und auf dem Spielfeld der Incantation proklamierte „Freiheit des Mitspielens“ ist mehr als eine „Scheinfreiheit“³²⁸, und die „Spontaneität im Vollzug selber“ sowie die „Musik zum Selbermachen“³²⁹ keine von vielen professionellen Musikspezialisten belächelte Utopie mehr.

Musik hat seit jeher ein „schweifendes Wesen“, gerät auf Abwege, wie schon der Protest Amos' gegenüber den orgiastischen Kulte Kanaans zeigt und wie es erst recht die manchmal entfesselte, sich nicht vor Gelärm und Gekreisch scheuende neuere Musik hörbar macht. Der Gottesdienst als Spielraum der Glaubensfreiheit (Kap. 4) muss der Musik zugestehen, dass sie ihre Sinnhaftigkeit und „Sprachförmigkeit“ nicht erst durch Wort- und Liturgiegebundenheit theologisch zugesprochen bekommt, sondern längst schon in sich trägt.³³⁰ Der Zuspruch der Glaubensfreiheit kann der Musik jedoch die ihr angemessene Wirkung verschaffen. Der *Gottesdienst* hat seinerseits die *Tendenz, neue eigene Gestalten zu erzeugen*: Sein theologischer Kern, der sich in den christologischen Spielregeln niederschlägt, ist durch die abduktive Struktur ebenfalls ein dynamisches Gestaltungsprinzip. Das dynamische Wesen, den „status nascendi“ und den Prozesscharakter teilen Gottesdienst und Musik.³³¹ Von der Musik könnte also eine „Verflüssigung“ der Liturgie (Dieter Schnebel) ausgehen, ohne diese als solche aufzulösen. Und umgekehrt könnte „Musik im Kontext einer Liturgie ihrem in ihr selbst angelegten (oft auch provokativen) Sinn erst eigentlich zugeführt“ werden durch das radikale Ausschöpfen ihres *Sinnpotentials*. Vielleicht würde sich dann herausstellen, dass manche weltlichen Kompositionen „Choralvorspiele der eigentlichen Art“ sind. Sicher ist,

328 So Röhring, *Sermo voci copulatus* 76.

329 Köppen, *Von der Kunst, Neues zu hören* 168f. Zu vermeiden ist dagegen, dass Musik von geringer künstlicher Qualität den Gottesdienst als kulturelles Ghetto, als „geschützte Werkstatt“ mit tieferen Anforderungen und Massstäben missbraucht, so dass „kirchlich“ und „liturgisch“ im Zusammenhang mit Musik geradezu pejorativen Beigeschmack annehmen können.

330 So Röhring, a.a.O. 73.76 und Zender, *Happy New Ears* 98f. Die „Sprachförmigkeit“ der Musik stammt als Ausdruck von Andreas Marti (ders., *Die geistliche Musik* 48), der damit das einen eigenen Sinn (eine eigene Textstrategie) darstellende syntaktische Beziehungsgeflecht der musikalischen Zeichen untereinander ausdrückt.

331 Vgl. Schnebel, *Denkbare Musik* 437f. „Die Spannungen sind gross: zwischen pluralen Musikstilen, zwischen professionellen Ansprüchen und der gottesdienstlichen Realität, zwischen künstlerischer Verpflichtung und gemeindlichen Erwartungen. Aber nur in Akzeptanz dieses Spannungsfeldes wird kirchenmusikalische Praxis kreativ bleiben oder werden.“ Dies heisst für heute, dass angesichts des weit verbreiteten Fehlens elementarer biblischer und liturgischer Kenntnisse eine besonders sorgfältige „liturgie- und musiktheologische Interpretation von Musik“ (Bunners, a.a.O. 835) nötig ist.

dass so das übliche Muster liturgischer und musikalischer Gottesdienstgestaltung verlassen wird und es nicht mehr möglich ist, eine beliebige Auswahl von Musik in einen festen liturgischen Kontext einzubringen, sondern die gesamte *Gottesdienst-Komposition* in den Blick kommen muss: Gottesdienst als ein Spannungsgefüge, das „die alten, gewachsenen liturgischen Traditionen in ihrer Integrität als Zeugnisse der Geschichte“ wieder herstellt, aber zugleich einen Freiraum für die Neubildung von Zeichen darstellt. Geschichte und Gegenwart sollen in Beziehung gebracht, *Tradiertes für die Gegenwart neu buchstabiert* und „nicht als Sedimentiertes, sondern als Potential“ für die Gegenwart gesehen werden.“³³²

Indem die *Mitspielenden* aus der Gemeinde durch die Musik zu *Mitverkündigenden* werden, knüpfen sie an die kritische Aufgabe der Kunst an, den blossen Kunstkonsum zu unterlaufen – in der Kunst geht es um mehr als um den Besuch von Konzerten, Lesungen oder Ausstellungen –, und sie knüpfen an die Freiheit des Evangeliums an, mit Hilfe offener Kunstzeichen die unterschiedlichen Erwartungen der Teilnehmerinnen und Teilnehmer zu „überspielen“, also Menschen mit höchsten Bildungsansprüchen und solche ohne viele Bildungschancen metaabduktiv zu einer *Gemeinschaft als neuer Schöpfung* zusammenwachsen zu lassen (4.6). Dies bedeutet eine Kritik an der heutigen Aufsplitterung der Gesellschaft in verschiedenste Erfahrungs- und Erlebnismilieus (3.7.3.1). Anstatt diesen verschiedenen Milieus mit differenzierten gottesdienstlichen „Erlebnisangeboten“ zu entsprechen, kann „die integrierende, gemeinschaftstiftende, schichten- und milieu-übergreifende Potenz des christlichen Glaubens“ im kunstvollen Zeichenspiel des Gottesdienstes „ein eigenes (gegen)kulturelles Milieu“ als Alternative zu den „dominierenden kulturellen Mustern“ gestalten,³³³ indem die Gemeinde herausgefordert wird, eigenständig zu bekennen

332 So Röhring, *Sermo voci copulatus* 70.72.75, im Anschluss an Dieter Schnebel und Hans Zender. Vgl. Köppen, *Von der Kunst, Neues zu hören* 166. Wenn Klaus Röhring schreibt: „Vielleicht ist die Kirche mit ihrem Gottesdienst und seiner Liturgie bald der einzig verbleibende Ort in unserer Welt, an dem der Traditionsverlust nicht durch museale Reservate kompensiert wird, sondern in dem Tradition weitergehen kann“, so wird er m.E. etwa der modernen Museumspädagogik nicht gerecht, die ebenfalls versucht, Tradition durch die Menschen hindurch weitergehen zu lassen, indem die Teilnehmenden die Bilder aktualisierend zu be- und verarbeiten lernen.

333 Der Gottesdienst ist demnach mehr als eine Funktion der Kultur, weil der Glaube im Ernstnehmen der Menschwerdung Gottes auch immer Kritik an der heutigen Kultur übt (vgl. Schmidt-Lauber, *Lebendige Liturgie* 24f).

und eine eigene Identität als christliche Gemeinschaft aufzubauen, die im Sinn des „semper reformanda“ lebendig bleibt.³³⁴

Eine Antwort auf die Verwirrung stiftende Frage, was Kirchenmusik, besser: „Musik für die Kirche“³³⁵ sein kann und sein soll³³⁶, lautet: Sie ist „gottesdienstliche“ Musik, also *Musik, die den Dienst Gottes als bewegenden, Leben schaffenden Liebesdienst für die Gemeinde zeigt*. Der Dienst Gottes bildet das Zentrum der Kirche, und er äussert sich u.a. in der dankenden, lobenden, bittenden und verkündigenden Incantation als Spielfeld der leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität.

334 Im Gefolge von Hugo Distler, Ernst Pepping und ähnlich gesinnten Komponisten entstand eine Kluft zwischen ihrer (vorwiegend tonalen) am „cantus firmus“ der Kirchenlieder orientierten liturgisch-funktionalen Musik und der autonom sein wollenden, an künstlerischen Kriterien orientierten „freien geistlichen“ Musik. Daraus ergab sich die Gefahr, dass *eigenschöpferische Leistungen* gegenüber dem Festhalten an der Formelhaftigkeit historischer Vorbilder aus dem Gottesdienst fast verbannt wurden. Dies galt nicht nur für die Kirchenmusiker, sondern auch für die Gemeinden, denen somit die eigene Antwort auf das Gehörte abgenommen wurde. Die mancherorts praktizierte „Gleichsetzung kirchlicher Musikübung mit der Pflege alter Musik“ wäre jedenfalls eine Sackgasse, die das breite, „schichtenspezifisch bestimmte Spektrum von Hörprägungen in den Gemeinden ... lieblos missachtet. Es ist zwar möglich, dass ein musikalisches Kunstwerk aus vergangener Zeit, etwa eine Motette von Schütz, auch heute als äusserst aktuell empfunden wird und uns im Innersten trifft. Unser Anteil an der Darstellung ist aber sekundärer Art. Er umfasst nur die Mittelbarkeit der Interpretation“ (im Spielen und im Hören), nicht die Unmittelbarkeit des Mitwirkens an der Entstehung. Wahrscheinlich wirkt ältere Musik daher eher stabilisierend und regredierend als prophetisch, d.h. sie bringt aufgrund ihrer von den Hörenden als vertraut codifizierten Faktur weniger leicht eine abduktive Interpretation ins Rollen. Andererseits bräuchten die meisten Menschen auch für ältere Musik Übersetzungshilfen, weil deren Ausdrucksmittel für sie lediglich vertraut klingen, aber nicht wirklich bekannt sind, sodass sie auch nicht als Kunst, d.h. als Wegweiser zur Auseinandersetzung mit dem eigenen Leben wirken können (vgl. Mezger, Musik – ihr Daseinsrecht 216).

335 Statt Kirchenmusik muss es besser „Musik für die Kirche“ heissen, also Musik als Menschendarstellung (nicht als Sakralraum), „in der sich Rationalität und Irrationales, Vernunft und Affekt, „intelligence et coeur“, Wort und Musik ganzheitlich durchdringen“ (so Kunz, a.a.O. 133). Ob die Pflege „menschlicher“ statt übermenschlicher Musik im Gottesdienst wirklich verhindern kann, dass Musik bei Anlässen ausserhalb der Kirche (etwa im klassischen wie im Pop-Konzertbetrieb) quasi-religiös aufgeladen wird (a.a.O.), scheint mir allerdings fraglich; doch zumindest stellt jene ein Gegengewicht zu dieser dar.

336 Vgl. Widmann, a.a.O. 157.

5.15 Die Ästhetik der Incantation

Die Incantation dient dem Gottesdienst als Spielraum der Glaubensfreiheit, indem sie die Freiheit als leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität erschliessen und einüben hilft.

Die Incantation ist ein Zeichen für den *Beziehungsreichtum und das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache* (5.2; 5.3; 5.8; 5.11; 5.12) sowie für die *Grenzüberschreitung in Richtung auf Gemeinschaft* (4.6; 5.1). Als solche ist sie ein Spielfeld für die Gestaltung des Gottesdienstes, bereitet das Hören, Singen und Sagen für den Ernst des Spiels der Freiheit vor und lädt zur minutiösen Arbeit an allen seinen Elementen ein. Durch Musik und Worte lässt sie die Mitspieler und Mitspielerinnen die Zeit und sich selbst vergessen. Beim Vertiefen in Lieder, Texte oder Musik lernen sie, Rollen zu übernehmen und einzuüben, sich zu öffnen, durchlässig zu werden, Grenzen zu überschreiten, sich zu entäusern an das andere des Gehörten, Gesungenen, Gebeteten, Verkündeten, um so abduktiv neue Identität, Abgrenzung, Unterscheidungen und neue Beziehungen zu finden.³³⁷

Die Incantation sorgt dafür, dass der Gottesdienst die ästhetischen Intentionen und das Sinnpotential neuer musik- und wortsprachlicher Kunstzeichen umfassend ausschöpft.

Sie eröffnet der Gemeinde einen Raum, in dem sie ihre Wahrnehmung verlangsamen, zwischen verschiedenen Wahrnehmungsweisen und Betroffenheitsebenen unterscheiden, Erleben und Reflexion miteinander teilen und gemeinsam nach neuen Formen des Hörens, Sprechens, Singens und Spielens suchen kann. Damit ermöglicht sie der Gemeinde, im Hören, Sprechen, Singen und Spielen zu einem Zeichen des bewegenden, Leben schaffenden Liebesdienstes Gottes zu werden.

Die Geschichte der gottesdienstlichen Musik zeigt die Unmöglichkeit, positive oder negative Kriterien dafür aufzustellen, wie Musik im Gottesdienst zu sein hat. Musik wirkt nicht nur „auferbauend“, sondern auch prophetisch-kritisch, antwortet nicht nur auf Gebet und Verkündigung und leitet zur Meditation an, sondern betet, verkündet und meditiert selbst. Daher kann gottesdienstliche Musik nicht nur auf die Hörfähigkeitsgrenzen der Gottesdienstgemeinde Rücksicht nehmen,

337 Der „auditor doctus“, den Röhrling fordert (5.14.4), sollte m.E. semiotisch präziser als „auditor in incantatione“ bezeichnet werden. Das Üben auf dem Spielfeld der Incantation ist allen möglich, die bereit sind, sich auf den Nachvollzug der kreativen Abduktion und damit auf Grenzüberschreitungen in ungewohnte Hör- und Spielerfahrungen einzulassen. Mehr Voraussetzungen sind nicht nötig, wobei zur Incantation gehört, dass sie Hilfen bereitstellt für das Hören und Teilnehmen an neuer Musik (6.5).

sondern möchte dazu beitragen, den *Raum ihrer Hörfähigkeit zu bewegen, ereignishaft zu öffnen und auszuweiten* – denn das Evangelium macht sich selbst und die Welt zu einem Kunstzeichen in Bewegung und den Gottesdienst zum Spielraum der Freiheit, verstanden als leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität (2.2.2; 2.5.2; 4.1.2). Im Versuch von Musik- und Wortsprache, in ihrer Sinnoffenheit neue Hörräume zu erschliessen, erweisen sich beide als weltlich-fragmentarische und ermöglichen den Teilnehmern und Mitspielerinnen Identifikation mit der eigenen weltlich-fragmentarischen Existenz. Im Spielraum der Glaubensfreiheit des Gottesdienstes wird die Sinnoffenheit von Musik- und Wortsprache zum Zeichen für die Auferweckungskreativität Gottes. Für die hier Versammelten wird erfahrbar, dass sie „in einer herausragenden, d.h. in einer ihren Alltag überschreitenden Weise, Mensch sein und werden können.“³³⁸ „Die wirkliche, und nicht die idealisierte Menschlichkeit des Menschen – das ist seit Christus Chance und Grenze der Kunst.“³³⁹ Indem der Gottesdienst die Menschlichkeit und Weltoffenheit des Menschen erfahrbar macht, wird seine Liturgie *schön* und bezeichnet, trotz schwindender Besucher-Motivation, den „ungeheuren vorsprung leben“ (4.8). Damit stellt der Gottesdienst eine lebensnotwendige „Alternative zur heutigen Welt“ dar, „die so matt und so trocken ist und dennoch nach Hingabe, Zärtlichkeit und Schönheit dürstet.“³⁴⁰

5.16 Wirkungen der Incantation (Ertrag)

- Der Gottesdienst als Spielraum der Glaubensfreiheit ermöglicht der Gemeinde ein intensives Miterleben und Mitgestalten, indem er ihr die leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität zuspielt. Diese äussert sich im Erschliessen der Auferweckungskreativität Gottes und in der Offenheit für Gemeinschaft.

338 Hahne, Spielraum des Lebens 23 und ders., Alles Leben 40. Die im Gottesdienst erfahrene Freiheit kann auch in den Alltag weiter wirken (eine Freiheit, die nicht wie in anderen Transzendenzerfahrungen etwa bei Konzerten oder Sportveranstaltungen lediglich für die Zeit des Anlasses wirkt) weil sie eine *rezeptive* Freiheit ist, von der Begegnung mit dem Mensch gewordenen Gott lebend, der nicht wie die übermenschlichen Halbgötter am Ende der Show wieder im Wasserstoff-Nebel entschwindet, sondern auch im nüchternen Alltag noch als reales, leibliches und fleischliches Gegenüber Treue bewahrt.

339 Ziegler, Zur Funktion der Musik 55, im Anschluss an Hans Eckehart Bahr.

340 Vgl. Marti, Namenszug mit Mond 49 und ders., O Gott 343, im Anschluss an Gabriel Matzneff.

- Die leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität entspricht dem menschlichen Grundbedürfnis nach Transzendenz. Dieses findet z.B. Ausdruck in der Incantation, die ursprünglich kultische Formen des Zusammenwirkens von Wort und Musik bezeichnet.
- Die Incantation erinnert daran, dass die „beschwörende“, tastende, stammelnde, dankende, klagende oder lobende Anrufung Gottes der Anfang aller Worte und Musik im Gottesdienst ist. Das Gebet drückt die Hoffnung aus, dass die Auferweckungskreativität die Betenden zur „anfänglichen“ Freiheit der Kinder Gottes „verzaubert“ und ihnen den Spielraum dieser Freiheit als wohnlichen, begehbaren Raum eröffnet.
- „Verzaubert“ werden und den wohnlichen Spielraum der Freiheit begehen heisst, eine heilsame Distanz zur Welt zu erfahren und dadurch eine neue Beziehung zu ihr zu finden. Dies schliesst Freiheit in bezug auf Zeit- und Raumerfahrung sowie Freiheit gegenüber allen Formen von weltlicher Abhängigkeit mit ein.
- Ästhetische Erfahrungen mit biblischen Geschichten oder mit Musik können Freiheit erfahrbar machen durch ihren Überschuss an Fremdheit: Die Stilmittel von Wiederholung oder Variation lassen die Gemeinde zunächst an Vertrautes anknüpfen; Wegweiser führen dann weiter zu Verfremdungen und Neugestaltungen und lassen in das Fremde hineinhorchen.
- Hypnose (Trance) und Flow sind im Kult beheimatete, bewährte Techniken, um mit Grenzüberschreitungen umzugehen. Sie können im Gottesdienst als Hilfen eingesetzt werden für das abduktiv-imaginative Aneignen des fremden Bildes des auferweckten Gekreuzigten sowie für das Einüben der Regeln des Spielraums der Glaubensfreiheit. Grenzüberschreitungen bringen ein ekstatisches Moment in den Gottesdienst mit ein, das für das Priestertum der Gläubigen sowie für die Selbstverantwortung der Gemeinde konstitutiv ist.
- Die Selbstverantwortung der Gemeinde zeigt sich u.a. im Gebrauch der eigenen Stimme, des ureigenen Instrumentes jedes Menschen. Durch verstärkten Einbezug des Körpers und der Artikulation des Stimmapparates vergrössert sich der Ausdrucksgehalt des Gesungenen. Singen ist zugleich eine Erfahrung von Kreatürlichkeit, Endlichkeit und von Transparenz für Transzendenz. Das Singen in der Gruppe, das Aufeinander-Hören und -Reagieren kann zum Zeichen für den Wirkraum der Liebe im Leib Christi und zum Zeichen von Gemeinschaft werden.

- Die gottesdienstliche Gemeinschaft ist eine Gemeinschaft ex improviso und damit eine „anfängliche“ Gemeinschaft des Hörens und der Polyphonie: eine Gemeinschaft, die immer neu mit dem Leben anfangen kann und hörend, redend, singend und spielend die Vielfalt der Stimmen zum Klingen bringt, jenseits der Trennung in Professionelle und Laien.
- Die von Luther angestrebte Demokratisierung der gottesdienstlichen Lieder durch das Singen in der Muttersprache findet eine mögliche Weiterführung in der Polyphonie verschiedenster Hörweisen und Ausdrucksfähigkeiten, wie sie durch sorgfältigen Umgang mit traditionellem und neuem Liedmaterial erzielt wird. Dabei stellt der Spiel- und Improvisationscharakter der Musik ein konstitutives Element des Gottesdienstes dar. Sing- und Spielgruppen aus der Gemeinde können im Spielfeld der Incantation Rollenangebote und Identifikationsräume – ein Stück Lebenslied – neu entdecken, erschliessen und gestalten.
- Auf dem Hintergrund des grenzüberschreitenden Dialoges zwischen Theologie und Musik – beide haben es mit Transzendenz Erfahrung, mit der Endlichkeit und dem Über-sich-Hinausweisen von Zeichen sowie mit symbolischer Kontemplation und analytischer Reflexion zu tun – wird durch die gottesdienstliche Incantation eine Beziehung zwischen Wort- und Musiksprache möglich, in der beide eine je neue Identität gewinnen können. Dabei wirkt die intensive Auseinandersetzung zwischen Wort- und Musiksprache im kompositorischen Schaffen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als wichtige Inspirationsquelle. Die Beziehung zwischen Wort- und Musiksprache kann zum Anfang der gottesdienstlichen Gemeinschaft werden.
- Drei kultische Aspekte spielten in der Musik des 20. Jahrhunderts eine grosse Rolle und wirken auch in der gegenwärtigen Musikkultur mit: Die Betonung des Körperlichen und Rhythmischen, die Auseinandersetzung mit Tod und Wiedergeburt sowie das Schaffen von Gemeinschaft über kulturelle Schranken hinweg. Dies ergibt Anknüpfungsmöglichkeiten bei der Gestaltung der gottesdienstlichen Incantation.
- Gottesdienstlich ist jene Incantation zu nennen, die authentisch, also ganz und gar weltlich-menschlich und damit transparent für Gottes dreifachen Dienst als Schöpfer, Erlöser und Vollender sein will. Indem in ihr eine Textstrategie aus dem Vorrat der christologischen Kriterien wirkt, kann sie verstanden werden als Zeichen der Dynamis des Geistes, der dynamischen Beziehung zwischen

Gott und Welt, die das Hören der Gemeinde öffnet und in Richtung auf die leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität in Bewegung bringt.

- Die Incantation als Zusammenwirken gottesdienstlicher Musik- und Wortzeichen ist ein Spielfeld, in dem die Freiheit der leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität Menschlichkeit und Weltoffenheit als Vorsprung des Lebens gegenüber unmenschlichen Todesverhältnissen entdeckt und einübt. Dies ist der ästhetische Beitrag der Incantation zugunsten des Gottesdienstes und seiner Gestaltung.

6. Das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache als Spielfeld gottesdienstlicher Polyphonie (Ausblick)

6.1 Die Incantation als beziehungsreiches Zeichen

Der Gottesdienst als Spielraum der Freiheit ermöglicht Gemeinschaft als neue Schöpfung, indem er zum Nachvollzug der kreativen Abduktion der ersten Zeugen anleitet und so die Auferweckungskreativität erlebbar macht (4.6). Als Spielraum für eine intensive innere und äussere Beteiligung sowie für die körperhafte gemeinschaftliche Präsenz der Mitspielenden und Mitfeiernden, greift er mit Gewinn auf die Incantation als Spielfeld der leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität zurück (5.15).

Die Incantation zeigt vier Aspekte des *Beziehungsreichtums*, der *Polyphonie des Gottesdienstes*, die im Folgenden ansatzweise beschrieben werden:

- Sie möchte die Teilnehmerinnen und Teilnehmer zu befreitem, anfänglichem Hören, „Singen und Sagen“ bewegen und „verzaubern“ (6.2–6.4).
- Zur „Verzauberung“ setzt sie verschiedene Hör- und Spielhilfen ein (6.5).
- Ihre Hörerfreundlichkeit und Wirkung als Einladung zum Mitspielen wird verstärkt dank einer musikalisch-liturgischen Vorbereitungsgruppe (6.6).
- Für die „verzaubernde“ Wirkung, für die Hör- und Spielhilfen sowie für die Arbeit einer Vorbereitungsgruppe ist das Zusammenwirken von Wort- und Musiksprache in der Incantation von entscheidender Bedeutung (6.7).

6.2 „Incantati et incantatae in liturgia“

Die Incantation ist ein aus Musik- und Wortsprache komponiertes ästhetisches Zeichen, das die Diskretion der „Beschwörung“, die Intensität des Gebets¹, das erinnernde, wiederholende und neu interpretierende Begehen sowie die Verzauberung zu einem Neuanfang als Kinder Gottes, als menschliche Menschen in sich schliesst (5.14.4).² Die Incantation will ihre Mitspieler und Mitspielerinnen transparent machen für Gott als die christologisch qualifizierte Transzendenz; sie setzt also auf den Gottesdienst als kunstvolles Zeichenspiel, das durch die Rezeptivität als zentrale Spielregel der Glaubensfreiheit (4.1.1) sowie durch die von den christologischen Kriterien abgeleiteten Spielregeln in Gang gebracht wird (4.4). Dementsprechend zielt sie auf Mitspieler und Mitspielerinnen, die in der Hoffnung mithören, mitsingen, mitbeten und mitreden, dass sie die Wende vom Tod zum Leben erfahren und die Freiheit zugespielt bekommen, als Anfängerinnen und Anfänger das Wagnis des Lebens neu einzuüben und ein neues, eigenes „Lebenslied“ zu entwerfen – mitten in allem, was dagegen tönt und spricht (5.13).

-
- 1 Das Gebet und mit ihm die Epiklese als Bitte um den Heiligen Geist ist ein Grundcharakterzug des Gottesdienstes. Das Beten zieht sich wie ein Zusammenhang stiftendes Scharnier durch den Fünfschritt: Der Anrufung Gottes zu Beginn, die den Gottesdienst vom Alltag abgrenzt, folgt der Anbetungsteil (mit Lob oder Klage); die Bitte um den Geist leitet den Lesungs- und Predigtteil ein und soll rechtes Hören des Zuspruchs Gottes ermöglichen. Auch beim Abendmahl ist neben dem anamnetischen Teil der Einsetzung das Gebet zentral und hilft, das rechte Feiern und Verstehen zu ermöglichen. Die Fürbitte als Weitung des Horizontes und die Bitte um den Segen führen dann wieder hinaus in den Alltag (vgl. Périllard, *Le Synode* 329 und Ehrensperger, *Die Gottesdienstreform* 197).
 - 2 So wie es im alten bekannten Lied heisst: „All Morgen ist ganz frisch und neu ...“ (RG 557) will der Gottesdienst den Teilnehmern und Teilnehmerinnen die rezeptive Freiheit zuspielen, von Gott zum Anfangen befähigte Anfänger zu sein und auch auf die zugespielte Freiheit zu vertrauen („drauf jeder sich verlassen kann“), wenn sie wieder aus dem Gottesdienst entlassen werden: Dank ihr können sie die Würde der Welt und ihre eigene Würde als Menschen selbst neu entdecken (vgl. Jüngel, *Befreiende Freiheit* 30–32.). Die Incantation will die Mitfeiernden dazu bewegen, sich in die gottesdienstliche Freiheit (als leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität) hinein zu singen; sie will ein Lied gestalten, „das den Menschen neu macht, das ihm neuen Glauben, neue Hoffnung und neues Vertrauen gibt“ (so Fischer, *Da berühren sich Himmel und Erde* 195, im Anschluss an Dietrich Bonhoeffer). Wünsche, Sehnsüchte und Ängste in der Gemeinde müssen im Eingangsteil aufgenommen und bearbeitet werden, damit Öffnung überhaupt möglich ist (vgl. Josuttis, *Der Weg* 77).

6.3 Zeit für die „Verzauberung“: Der Eingangsteil des Gottesdienstes

6.3.1 Sammlung und Einstimmung

Der Gottesdiensteingang holt die Mitfeiernden zunächst in ihrer Individualität, ihren Gedanken und Gefühlen, die sie mitbringen, ab, und lässt sie ganz ankommen, indem er ihnen einen „musikalischen Raum“ gibt. Zugleich nimmt er ihre den Gottesdienst betreffenden Erwartungen und Hoffnungen auf und versucht, diese für die Erfahrung von Neuem, für die Wirkungen der Auferweckungskreativität, zu öffnen und bereit zu machen.

Giacinto Scelsis improvisierende Kompositionsweise (3.11.9) könnte als Anregung für die Gestaltung des Eingangsspiels dienen: Ein musikalisches Motiv, z.B. ein Stück der Melodie des Eingangsliedes, das zeichenhaft die Begegnung mit Gott darstellt, wird improvisatorisch variiert, umspielt, verfremdet und erweitert und öffnet so die Imaginationsfreiräume der Teilnehmer und Teilnehmerinnen. Dabei können verschiedene individuelle Improvisationsbeiträge von Spielern oder Sängerinnen einer *Vorbereitungsgruppe* die Variations- und Identifikationsangebote für das Hören vervielfachen. Die Gestaltung des Eingangsspiels durch eine Gruppe stellt zugleich zeichenhaft Gemeinschaft dar und bereitet so die Sammlung der Gottesdienstteilnehmerinnen und -teilnehmer zur Gemeinschaft vor. Die Improvisation könnte zudem die „Zeit verlangsamen“, indem sie, auf dem Anfangsmotiv aufbauend, immer grössere Einheiten formt, also die Gemeinde nicht nur führt, sondern ihr zugleich viel Zeit für sich selbst und damit zum Ankommen und Einstimmen gibt. In die Beiträge der Vorbereitungsgruppe mischen sich – stellvertretend für die mitgebrachten Alltagserfahrungen der Gemeinde – „Alltagsgeräusche“, die musikalisch bearbeitet werden. In der Auseinandersetzung mit diesen verändert sich die ursprüngliche Melodie im Lauf des Eingangsspiels möglicherweise stark, aber umgekehrt kann sie ihrerseits die „Alltagsgeräusche“ bearbeiten, verändern, „verzaubern“.³

Sinnvoll wäre es, diese Melodie-Improvisation durch einen strukturierenden Puls bzw. einen weiterführenden Rhythmus zu unterlegen, der das Abdriften des Eingangsspiels in die Beliebigkeit eines ozeani-

3 Auf ähnliche Weise muss sich das „Schema Israel“ in Arnold Schönbergs „Ein Überlebender aus Warschau“ in der Auseinandersetzung mit dem Gewühl der Alltagsstimmen behaupten und beeinflusst diese gleichzeitig (1.2.4), oder Helmut Lachenmanns Tänze verändern sich durch die Auseinandersetzung mit der Welt der Geräusche und bekommen ein neues Gesicht (3.11.7).

schen Klangbades vermeiden hilft⁴ (3.2.2). Ein aus Melodie und Harmonik des Eingangsliedes abgeleiteter, gleich bleibender oder langsam sich entwickelnder Grundklang könnte zudem die verbindende Basis für die improvisierten Einzelbeiträge bilden: Er wäre ein Zeichen für die Gemeinschaft, der die Begegnung mit Gott Suchenden – trotz der Verschiedenheit ihrer Herkunft und ihrer Lebensentwürfe.⁵ Ein Eingangsspiel, das auf der Grundlage des Eingangsliedes gestaltet wird, ist eigentlich ein ausgeweitetes Vorspiel für dieses, dient also neben der inneren und äusseren Sammlung⁶ auch der Vorbereitung des gemeinsamen Singens und Einstimmens in dieses Lied.⁷

Die Begegnung zwischen Gott und der Gemeinde, die durch den Eingangsteil ermöglicht werden soll, ist allerdings elementar auf den wortsprachlichen Ausdruck angewiesen, der die Erinnerung an die Gottesgeschichte und die Aktualisierung der Heiligen Schrift zur Aufgabe hat⁸: Entsprechend der musikalischen Hinführung zum Eingangs-

-
- 4 Das Gebrause von (Orgel)eingangsspielen, das die Gemeinde an die Wand drängt, statt zum Mitkommen einlädt, und lediglich eine klischeehaft-sakrale Kulisse liefert, gehört – aus der Sicht der Incantation – nicht in den Gottesdienst. Demgegenüber wäre die Stille heilsam, die die menschliche Sprachlosigkeit vor Gott bewusst werden lässt und aus der heraus neue Klänge, Rhythmen und Melodien entstehen können (vgl. Zender, *Happy New Ears* 98f).
 - 5 Albrecht Grözinger plädiert dafür, die Pluralität von Lebensentwürfen und auch von Frömmigkeitsstilen anzuerkennen und sich zu ihnen fruchtbar in Verbindung zu setzen; eine Empfehlung, die m.E. auch den Gottesdienst betrifft (so ders., *Die Kirche* 45).
 - 6 Aus der Vielfalt der Lebenserfahrungen zusammenzukommen, benötigt zunächst innere und äussere Sammlung (so Ehrensperger, *Die Gottesdienstreform* 197).
 - 7 Im Zusammenhang mit der Verwendung von Liedern im Gottesdienst ist folgendes zu beachten: „Die Zukunft unseres Kirchengesanges liegt im sparsamen Gebrauch des Kirchenliedes.“ Dabei soll das Bewusstsein der liturgischen Funktion der Lieder leitend sein, sodass die Gemeinde erleben kann, dass das Lied eine wirkliche Gelegenheit braucht, um Selbstevidenz zu erreichen, also „dass es gerade in diesem Gottesdienst und gerade an dieser Stelle zeigt, was in ihm ist oder aus ihm werden kann“ (Henkys, *Singender und gesungener Glaube* 131, im Anschluss an Markus Jenny.)
 - 8 So Grözinger, *Toleranz und Leidenschaft* 45. Das Kyrie (als Dämmung des „tremendum“) und das Gloria (das Gott als den Mächtigen besingt, der eine heilvolle Gegenwart schafft) kennzeichnen die Aufnahme der Beziehung zu Gott (so Josuttis, a.a.O. 231f) und wären im reformierten Gottesdienst beim Eingangsteil mit zu bedenken. Das Kyrie kann als Urform des kultischen Singens (a.a.O. 233), der Incantation, bezeichnet werden. Das Heilige als „tremendum“ wird durch die Struktur des Kanzelgrusses „domestiziert“, indem dieser die Ordnung der Ich-Du-Trennung gegenüber der Angst vor der Auflösung des Ich sichert. Angesichts der Abgrenzungsversuche des Ich gegenüber dem Du sowie infolge der Infragestellung aller weltlichen Beziehungen (Familie, Freunde usw.) durch die Beziehung zu Gott wird deutlich, dass die Gemeinde das Ergriffenwerden durch Gottes Wort nicht selbst

lied können sich der Kanzelgruss, das Eingangswort sowie die Begrüssung in der Nähe des Liedtextes bewegen, diesen oder einen Ausschnitt daraus als Leitmotiv aufnehmen, ihn variieren und mit dem Alltag in Auseinandersetzung bringen.⁹ Die Wortsprache gebraucht dabei – gemäss dem Modell der Incantation – mit Gewinn die Vielfalt an Variationsmöglichkeiten in der Musiksprache, also Wiederholung, Verstärkung, Veränderung, Verfremdung, Neugestaltung usw. (5.7.2). So erfährt das Eingangslied neben der musiksprachlichen Variation auch eine wortsprachliche Neubeleuchtung und kann dadurch mit einem *offenen Sinnhorizont* umgeben werden. Dieser bleibt auch dann präsent, wenn das Lied anschliessend mit der Gemeinde in der gewohnten Fassung gesungen wird.

In der Stille des Gottesdienstraumes treffen alltägliche und kirchlich-konnotierte Klänge aufeinander, und indem sich beide aneinander entäussern, kann Verwandlung, Verzauberung geschehen: Mitten im „Rauschen“ des Alltags entsteht ein neuer Ton als Keimzelle für neues Singen und neues Reden.¹⁰

bewerkstelligen, sondern nur erbitten und als Geschenk empfangen kann (a.a.O. 231f).

- 9 Günther Schiwy beschreibt als besondere Stärke der Musiksprache gegenüber der Wortsprache die Fähigkeit, die Gemeinde ohne begriffliche Überforderung in den Gottesdienst einzustimmen (so ders., Zeichen 28). Doch das Modell der Incantation, das Musik- und Wortsprache im Gottesdienst von Anfang an zusammenarbeiten lässt, relativiert diese Sicht: Indem die Sprache des Kanzelgrusses, des Eingangswortes und der Begrüssung entsprechend dem Eingangsspiel „musikalisch-variationsreich und mit Alltagsgeräuschen versetzt“ gehalten wird, kann sie gar nicht begrifflich-abstrakt bleiben. Und auch abstrakte biblische Begriffe in Kanzelgrüssen wirken manchmal wie Musik, indem das begriffliche Verstehen durch die Wahrnehmung des Tonfalls, der Sprechmelodie sowie des Sprechrhythmus angereichert und konkretisiert, ja überdeckt wird (5.12.6.2).
- 10 Es genügt also nicht, wenn das Eingangsspiel eine diffuse „sakrale Stimmung“ verbreitet, also lediglich in seiner klanglichen Aussenschicht wahrgenommen wird (3.6.1), die immer auch abschreckend oder ozeanisch-überschwemmend wirken kann; sondern es geht darum, dass Musik- und Wortsprache, z.B. anhand von vorgegebenen Melodie- und Textmotiven (etwa des Eingangsliedes), gemeinsam einen Weg in die Begegnung mit Gott weisen.

6.4 „Verzauberung“ zum Gottesdienst im Alltag der Welt: Der Sendungsteil

Der Sendungsteil hat die Funktion, die (hoffentlich) erfahrene Verzauberung zur Freiheit der Kinder Gottes aus dem Gottesdienst hinaus in den Alltag weiterzutragen.¹¹ Dies geht desto eher, je intensiver die Beteiligung war, also je besser die leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität bereits eingeübt werden konnte.

Um die Rückkehr in den Alltag zu erleichtern, möchte das Schlusslied zum Aufbruch und zum Weitertragen des Erfahrenen ermutigen.¹² Der Segen vermittelt den Beistand Gottes, der sich im Geschenk der erfahrenen Verzauberung und in der Verheissung äussert, diese in die Zukunft weitertragen zu können.

Das Ausgangsspiel müsste entsprechend dem Schlusslied und dem Segen eine Musik sein, die das Erfahrene noch einmal aufnimmt, aber zugleich offen und zukunftsgerichtet ist: Musik, die mitträgt und zugleich über sich hinausweist, weil sie das „perisson“ der gehörten Botschaft zum Klingen bringt und dieses über den Gottesdienst hinaus weiterwirken lassen möchte. Sie wäre ein „Ohrwurm“, der in seiner „Überschwänglichkeit“ „überbordnet“ und die Gemeinde in den Alltag zurück, „über Bord wirft“, aber sie weiter begleitet.¹³ *Der Incantation*

11 Gestärkt mit dem Segen und begleitet durch die Sendung geht die Gottesdienstgemeinde wieder auseinander, um den Gottesdienst im Alltag der Welt zu vollziehen und den Glauben in der Welt zu bewähren (so Ehrensperger, *Die Gottesdienstreform* 197). Der Übergang in den Alltag ist psychologisch gesehen möglich, wenn eine zuverlässige Person im Hintergrund steht; es geht auch beim Abschied vom Gottesdienst darum, ein „Bild der guten Mutter“ aufbewahren zu können, um das Tödliche, das jeder Abschied in sich trägt, zu überleben (so Josuttis, a.a.O. 300–303). Das Ritual des Segens beim Abschied ist religionsgeschichtlich sehr weit verbreitet: Es hat die Funktion, sich durch körperliche Berührung und Worte der Zusammengehörigkeit zu versichern sowie die Begleitung Gottes, des Hüters des Lebens zuzusprechen. Die Segensgeste will Lebenskraft vermitteln und Zuspruch von Zukunft sein, zeigt also den Geschenk- und Verheissungscharakter des Segens. Die Geste des Erhebens der Hände im Gottesdienst ist als Ersatz für die körperliche Berührung beim Segen zu deuten und weist zugleich die Gemeinde aus dem Gottesdienstraum hinaus in den Alltag zurück (a.a.O. 304f.309.313).

12 So Josuttis, a.a.O. 306.308f.

13 Die Bedeutung des katholischen und lutherischen „Ite, missa est“ kommt einem „Rausschmiss“ gleich: Weil es doch allzu schön wäre, noch ein wenig zu bleiben, die Re-Regression hinauszuschieben, wird der Schluss unmissverständlich gekennzeichnet. Die Hypnosepraxis bestätigt, dass das Zurückkommen aus dem Trancezustand ins Hier und Jetzt viel weniger Zeit benötigt als das Hineingehen (Bongartz/Bongartz, *Hypnosetherapie* 183f).

entspricht jetzt eine *Ex-cantation*.¹⁴ Musikalisch heisst dies, dass ein starker, tragender und zugleich weiter treibender Rhythmus die Grundlage des Ausgangsspiels bildet. Dieses kann wie Tanzmusik klingen, sollte aber weder viele Wiederholungen aufweisen noch Trancewirkung haben, sondern voller *vorwärts gerichteter* Bewegungsenergie sein. Der abduktive Bezug der Auferweckungskreativität auf das eigene Leben, den der einzelne Hörer und die einzelne Hörerin im Predigtteil idealerweise machen konnten sowie die in der Fürbitte erbetene weltweite Wirkung der Auferweckungskreativität (6.6.3.2) werden musikalisch aufgenommen und „in Schwung“ gebracht. Die Wirkung des Ausgangsspiels lässt sich verstärken, indem nicht nur ein Spieler oder eine Sängerin, sondern eine ganze Gruppe stellvertretend für die Gemeinde den beschwingten Ausgang gestalten (und evtl. zeichenhaft den Kirchenraum verlassen).

6.5 Rezeptivität als Produktivität: Der Sinn von Hör- und Spielhilfen

6.5.1 Hörhilfen als Hilfen für befreites Mitspielen

Angesichts der Auslegungsbedürftigkeit des lebendigen geschichtlichen Ereignisses des Wortes Gottes stellt sich auch für die gottesdienstliche Musik die Frage, wie sie darzubieten wäre, damit die Gemeinde sie existentiell nachvollziehen kann.¹⁵ Der gesamte Gottesdienst lässt sich ja als ein Durchbruch der Erfahrung der Auferweckungskreativität Gottes durch das Selbstverständliche (und Allgemein-Religiöse) verstehen – sodass neuere Musik als Durchbruch durch das Gewohnte ein geradezu notwendiges Zeichen im Gottesdienst darstellt.¹⁶ Eine unvoreingenommene Einstellung gegenüber neuerer und neuer Musik zu haben, heisst, das Klischee abzubauen, dass Gott nur durch die Abbildung von Harmonie und des ästhetisch Schönen ausgedrückt werden kann. Es geht also darum, darauf gefasst zu sein, dass mitten in der

14 Im Gegensatz zur längeren Dauer des Eingangsspiels, bei dem Alltag und Gottesdienst miteinander eine Beziehung suchen und eingehen mussten, wären hier die verschiedenen Elemente nur noch kurz anzutippen und könnten wie bei einem Film vorbei- und weiterziehen bzw. der Gemeinde vorausziehen, damit sie folgen und ihren eigenen Ausgang finden kann. Idealerweise bewirkt das Ausgangsspiel, dass es in Form von musikalischen Elementen „als Gebet in den Alltag“ (Volp, Liturgie 1038) hinein weiterwirkt.

15 Mit Krieg, Die gottesdienstliche Musik 232.

16 A.a.O. 306.

Gebrochenheit der Welt, in ihren dunkelsten Winkeln, sich eine neue, unerwartete Freude eröffnen und ein neues Licht aufgehen kann. *Hilfestellungen zu bieten für die existentielle Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik ist daher eine wichtige Aufgabe der Liturgik.*¹⁷

Die Incantation ist eine Komposition aus Musik- und Wortsprache, die, inspiriert durch Erfahrungen mit neuerer Musik und Lyrik, ein Hören schaffen möchte, das sich an das Gehörte entäussern und sich aufs Spiel setzen lässt, also die leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität wagt: Ein Hören, das die Zeichen „durchkaut“, seine *Wahrnehmung verlangsamen* lässt, die (Angst vor) *Langeweile* aushält, *Kontemplation und Meditation* übt, bis es inmitten der Zufälligkeit der Zeichen, trotz aller Sicherungen und Ritualisierungen, den Beziehungsreichtum, den „Überschusscharakter“, die Transparenz und die Gleichnisfähigkeit der Welt entdeckt.¹⁸ Daher ermöglichen die Hör- und Spielhilfen der Incantation zunächst eine Konzentration auf das Musik- und Wort-Material, sodass die weltlichen Zeichen in ihrer Authentizität und vor jeglicher gottesdienstlicher Funktionalisierung wahrgenommen werden können, um gerade dadurch eine Erweiterung hin zur „Poetisierung“ und Gleichnisfähigkeit zu erfahren (5.12.6.1; 5.12.7). Ziel der Incantation ist das Ermöglichen einer Interpretation, die zugleich historisch-kritisch stimmig und existentiell bedeutsam ist.¹⁹

17 Vgl. Krieg, a.a.O. 304ff.

18 Durch die plurale Musikkultur, die Komplexität neuerer Musik sowie die Individualisierung der Hörtätigkeit durch Hörmilieus und -einstellungen (3.7.3.1; 3.8.3; 3.10) fehlt bei vielen Hörenden das Verständnis für bestimmte Musikstile (vgl. Aeschbacher, Musik 98). Das Spielfeld der Incantation trägt dem Fehlen dieser Grundlagen Rechnung, indem es Hörhilfen bereitstellt, etwa in Form von Neuinterpretationen von Lied-, Musik- und Textmaterial. Es lässt sich Anregungen seitens der avantgardistischen Musik geben, die die technische Rationalität mit Imagination, die Suche nach Form mit der Offenheit für Neues, strukturelles mit seriellem Denken zu verbinden vermag (vgl. Krieg, Grundprobleme 252). Die Kirche hat heute einen Bildungsauftrag, der „bewusstes, kritisches Hören, Freisetzen zu eigenem Tun, Einleiten eines emotionalen Reifungsprozesses“ als Voraussetzungen zu mündigem Menschsein anstrebt sowie Sensibilisierung für Musik aus der Freiheit des Evangeliums heraus als Rückhalt und Lebensorientierung gegen Massenkonsum oder Manipulation einsetzt (so Aeschbacher, a.a.O. 99 und Asper, Bemerkungen 118). Die Hör- und Spielhilfen, die das Spielfeld der Incantation bietet, stellen eine Möglichkeit dar, diese anspruchsvolle ästhetische, pädagogische und auch therapeutische Aufgabe wahrzunehmen.

19 Hörhilfen sind also keine Deutungen, keine Gedanken *über* Musik und Texte, sondern wollen – etwa im Sinn der Interpretations- bzw. Aktionsprogramme, die Eberhard Blum zur Musik Cages erstellte oder im Sinne der Kompositionsweise Lachenmanns (3.11.7) und Schnebels (5.12.5) – das Material und seine Gestaltung nahe bringen. Hörhilfen zeigen daher die vielfältigen Beziehungen und Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Musik- und Textebenen und legen sie offen, um die un-

Die Hör- und Spielhilfen der Incantation als *Wegweiser durch die Materialarbeit* dienen also dazu, den *Zeichen-, Gleichnis- und Verweischarakter* und damit die *gottesdienstlichen Funktionen* von Musik- und Wortteilen zu erschliessen. Musik wird z.B. nur dann als Lobpreis erlebt, wenn sich aus der musikalischen Aussage sowie aus der guten Darstellung derselben der Lobcharakter zeichenhaft ergibt. Indem die Funktion eines musikalischen oder sprachlichen Zeichens erfahren werden kann, nimmt dieses Gleichnischarakter an. Dadurch wird es möglich, dass *ein Musikzeichen einen Wortteil vollgültig ersetzt*²⁰, genauso wie umgekehrt *eine Predigt nicht unbedingt ein musikalisches Nachspiel benötigt*, wenn sie in ihrem *Procedere* bereits genügend Abduktions- und Imaginationsfreiräume eröffnet hat, dank derer die Hörenden das Gehörte auf ihr eigenes Leben beziehen können.

Im Folgenden sollen einige Möglichkeiten für Hör- und Spielhilfen skizziert werden, als Anregung, die Einschätzung von Musik und Texten als unantastbare Werke zu überwinden und stattdessen Musik- und Wortsprache im Sinn der „Zauberformel“ des Gleichgewichts von Form und Offenheit (3.10.5) zu gebrauchen und zu gestalten.

6.5.2 Ausdrucksstarke Interpretation als Hörhilfe

In einer Passionsandacht²¹, in deren Zentrum eine Diareihe zur Kreuzigung stand, interpretierte der Organist zu einem Dia, das das Würfelspiel der Henkersknechte unter dem Kreuz Jesu darstellte, ein Musikstück, das auf seine Weise zeigte, was das Bild sagte: In „getrennten Schichten“ spielte sich in der Musik ein „geschäftiges Treiben“ mit „vielen verschiedenen Blitzlichtern“ ab, in dem sich die „Sensationslust“, „das laute Schwätzen und Lärmen der gaffenden Menge“ spiegelte. Der Organist trieb diese Geschäftigkeit und Zusammenhanglosigkeit durch sein Spiel so weit, dass es schien, als ob die Musik diese nicht mehr länger aushalten könne und die Hörenden dazu drängen wolle, nach Auswegen aus dem unheilvollen Treiben zu suchen. Die

tercodierte oder kreative Abduktion einzuleiten. So können sie den Weitblick, die neue Sicht der Dinge ermöglichen, die sich wie bei einer Bergwanderung nach stetigem Verfolgen des Weges unversehens einstellt. Für die Spieler und Spielerinnen bedeutet dies: Statt Beliebigkeit der Interpretation und Manipulation des Materials ist Abwägen zwischen der Form (den Notwendigkeiten der Partitur) und der Offenheit (als Eröffnung von Improvisationsmöglichkeiten) angezeigt (vgl. die Vorgehensweise von Eberhard Blum; 3.11.2).

20 Vgl. Aeschbacher, Musik 98.

21 Dieser Gottesdienst fand am 10. April 1995 in der Zwinglikirche in Schaffhausen statt (5.8.4.1).

Musik inszenierte also durch die auf die Spitze getriebene Zusammenhangslosigkeit Leerstellen und regte damit die untercodiert-abduktive Rezeptionstätigkeit der Gemeinde an.

Wie bei Musik- ist es auch bei Wortteilen sinnvoll, deren Ausdrucksgehalt z.B. durch *Musikalisierung* (6.7.2) oder *Inszenierung* (6.7.4) zu verstärken.

6.5.3 Neuinterpretation als Hörhilfe

Alte Musik, vertraute Volksmusik oder Kirchenlieder benötigen Hör- und Spielhilfen als Aktualisierung und situationsgemässe Neuinterpretation gerade dann, wenn sie längst bekannt sind. Sie verlangen z.B. nach improvisatorischer Bearbeitung oder nach der Auseinandersetzung mit anderen Musikstilen, mit Gegenwartsmusik und -literatur, dank der sie eine kreative Verfremdung erfahren. Auf diese Weise lösen sie in den Sängerinnen, Spielern und Hörerinnen mehr als die Erinnerung an bisherige Sing-, Spiel- und Hörerfahrungen aus: Sie eröffnen den übercodiert-, untercodiert- oder kreativ-abduktiven Denkweg in Richtung auf eine Neudeutung des Altbekannten.²²

6.5.4 Variation als Hörhilfe

Die Form „Thema mit Variationen“ in der Musik oder Literatur ist eine „Sonderform der unabschliessbaren Reihe“ und als solche der Versuch, das anthropologische Urphänomen des Opushaftens zu unterlaufen und sich dem Darstellungsgegenstand anzuverwandeln.“ Ihr geht es darum, „spielerisch von starrer Semantik abweichend, einen gleichermassen unbegrenzten Assoziations- und Perspektivenreichtum aufzurufen.“²³

Es gibt Musik, die sich durch *Mehrdimensionalität* auszeichnet, also etwa durch Überlagerung verschiedener musikalischer Ebenen beim ersten Hören undurchdringlich wirkt oder infolge der *Schnitttechnik* als Mobile, also aus immer neuer Perspektive gehört werden will (3.11.8). Hier ist es hilfreich, dasselbe Stück während des gesamten Gottesdienstes einzusetzen und es dabei jedes Mal in einer neuen Variation zu Gehör zu bringen. Die Höraufgabe könnte noch vereinfacht werden,

22 Bekannt für letzteres sind etwa die Konfrontationen von Volksmusik bzw. liturgischen Gesängen mit dem Jazz, wie sie der Sarde Enzo Favata („Made in Sardinia“, CCn'C, 02632, 2003) oder der Norweger Jan Garbarek („Officium“, ECM, 1525, 1994; „Rites“, ECM, 1685/86, 1998; „Mnemosyne“ ECM, 1700/01, 1999) unternehmen.

23 Picard, Die Variation 59.

indem anfangs nur eine Auswahl an Elementen des Musikzeichens, also nur ein Ausschnitt aus seinem Beziehungsnetz, erklingen würde. Mit jeder Wiederholung kämen dann wieder andere Elemente zum Tragen, sodass die Gemeinde bis zum Schluss genügend „Material“ gehört hätte, um die untercodierte Abduktion zu vollziehen und eine vereinheitlichende Textstrategie zu finden. (Auch die Polyphonie Bachs ist mitunter so komplex, dass ein die Stimmen aufteilendes Hören angebracht wäre.) Sicher ist, dass Variationen als Hörhilfen für vielschichtige, mehrdimensionale Musik eine aussichtsreichere Lösung darstellen, als die Verbannung aus der Kirche, die der polyphonen, geistliche und weltliche Texte mischenden Musik des 15. Jahrhunderts widerfuhr (5.14.1).

Durch Materialarbeit an einem Original entstehen immer neue Varianten, die durch ihr Gleichgewicht von „bekannt“ und „neu“ sowie von Form und Offenheit ideale Voraussetzungen für eine angemessene Interpretation bieten. Musikalische Variationen geben dem Fünfschritt des Gottesdienstes Einheit, ermöglichen jedoch gleichzeitig das Fortschreiten auf dem „Weg in das Leben“. Variationen sind, als offene Form des immer neuen Umkreisens eines Themas, dem gottesdienstlichen Thema der immer neu bewegenden Auferweckungskreativität Gottes angemessen und werden daher sinnvollerweise auch in Wortteilen angewendet.

6.5.5 Vereinheitlichende Zwischenspiele als Hör- und Singhilfen

Musikalische Zwischenspiele können die Funktion eines *Wegweisers* übernehmen, der die Einheit eines Gottesdienstes herstellen hilft und die eigenen Gedanken der Hörerinnen und Hörer entsprechend leitet:

In der oben erwähnten Passionsandacht (6.5.2) wurde die Dia-Reihe durch Musikstücke, Wortteile und jeweils eine gleich bleibende Liedstrophe unterbrochen. Die Orgel improvisierte die Überleitungen und Einleitungen zur Liedstrophe, indem sie Elemente aus den vorangegangenen Musikstücken aufnahm und diese zur Liedmelodie hin variierte und verarbeitete. Zwei Gottesdienstteilnehmerinnen beschrieben diese Zwischenspiele – unabhängig voneinander – sehr ähnlich: Die Improvisation „griff das jeweilige Geschehen der Passionsgeschichte auf und führte von dort ‚unten‘ zum Lied.“ „Das Lied war wie ein rettender Anker, an dem ich mich immer wieder festhalten konnte, wo ich Sicherheit fand. Die verschiedenen Orgelvorspiele waren wie ein Wegweiser zu diesem Anker. Nachher konnte ich mich gedanklich auf neue Wege begeben.“ Die sorgfältigen Improvisationen begleiteten also

die eigenen und die gehörten Gedanken zu den verschiedenen Bildern ohne Bruch ins Lied, ins eigene und gemeinsame Singen herüber, und dadurch blieben diese Gedanken lebendig und konnten sich setzen, verbindlich werden. Dank der Zwischenspiele musste auch der Liedtext nicht wörtlich genommen werden, sondern die Sängerinnen und Sänger fanden genügend Freiräume, um sich auf sich selbst zu konzentrieren und Eigenes hinzuzufügen. Die zum Lied hinführenden und improvisierten *Wegweiser* sowie die „tragende Orgelbegleitung“ liessen also viele Mitsängerinnen und Mitsänger engagiert ins Lied einstimmen und mit dem Gesang auf das Gehörte antworten. „Die Gemeinsamkeit war durch den gemeinsamen kräftigen Gesang sehr spürbar“, und die Ein- und Überleitungen zum Lied trugen dazu bei, dass die Passionsandacht für alle Befragten wie „aus einem Guss“ erschien.

Improvisierte Vor-, Zwischen- und Nachspiele können also dazu beitragen, den untercodiert-abduktiven Prozess in Gang zu bringen, indem sie den Mitspielern und Mitspielerinnen helfen, nicht oder nur lose zusammenhängende Elemente durch eine neue, eigene Lesart miteinander in Beziehung zu bringen und so den Gottesdienst als sinnvolle Einheit zu erleben. Musikalische Zwischenspiele erweisen sich wie Variationen zu einem Thema als ein wichtiges Element *situationsgemässer* Interpretation (3.10.2).²⁴ Zudem dienen sie der Neuinterpretation von traditioneller Musik, indem durch sie verschiedene Musik-Traditionen im gleichen Gottesdienst kombiniert und Beziehungen zwischen ihnen aufgespürt werden können.

Musik- oder wortsprachliche Zwischenstücke sind ebenso bei der Kombination verschiedener Texte (etwa bei Lesung und Predigt) hilfreich und können deren Vielfalt für die Hörenden überschaubarer, differenzierbarer machen und ihnen Anstösse für den abduktiven Bezug auf ihr eigenes Leben geben.

6.5.6 Wiederholtes Hören als Hilfe zum Verstehen

Bereits im Jahr 1969 wurden mit György Ligetis Komposition „Lontano“ („weit entfernt“) Erfahrungen gemacht, die bis heute relevant sind, weil sie die Hypothese stützen, dass wiederholtes Hören desselben Musikstückes die Abduktionstätigkeit fördern kann. „Lontano“ wurde in mehreren Gottesdiensten in der Münchener Kreuzkirche als „Meditationshilfe“ gespielt und von Gottesdienstbesucherinnen und -besu-

24 So Zender, Wir steigen niemals in denselben Fluss 80.

cher wie folgt kommentiert: „Eine Musik, bei der ich jedesmal mehr lerne, genau hinzuhören.“

„In diesem Stück wurde man wie in eine unaufhörliche Bewegung hineingezogen, besonders am Anfang, wenn sich die Klänge wie nach allen Seiten ausbreiten. Dann kommt auf einmal die Stelle, wo nur noch die ganz hohen und die ganz tiefen Töne da sind, die man kaum noch hören kann; aber da war kein Loch; als Hörer ist man irgendwie genötigt, sich selber die Töne zu denken, die da hineingehören.“

Musik wurde hier als Prozess erlebt, der die Hörenden beteiligt, sie zu Mitschöpferinnen und Mitschöpfern des Kunstzeichens macht, ihr eigenes Denken und Empfinden weckt und ihnen die *Freiheit zur Besinnung auf eigene Möglichkeiten und auf persönliche Fragen* oder zum Spiel der Phantasie gewährt. Im Vergleich zu der gewohnten barocken oder neobarocken Musik kann diese den Zwang durchbrechen, „ständig nur konsumieren zu müssen“, auch wenn dies kennerhaft-genießerisch geschieht. Selbstständigkeit, Imagination, Kreativität und Freiheit, Möglichkeiten der Überraschung, „nicht vorgesehene Einfälle, spontane Vorschläge, Verbesserungswünsche bis hin zur Formulierung einer ganz neuen Sichtweise ... einer engagierten Kritik am Gehörten ...“ wurden angeregt und im gemeinsamen Gespräch während dieser Gottesdienste als Anregung zum Nachdenken vorgebracht. Dies könnte als ein Ansatz zu kreativem Hören, als ein Modell neuen Hörverhaltens²⁵ und als Beginn einer abduktiven und metaabduktiven Auseinandersetzung gewertet werden.

6.5.7 Stille und Meditation als Intensivierung des Hörens

Musik erhält die Funktion der Meditationshilfe dadurch, dass sie den Hörenden einen eigenen Weg in den Zustand der Stille und Trance, des schweifenden bewusst-unbewussten Nachdenkens über das von Gott geschenkte Leben mit seinen gelingenden oder missglückten Momenten führt. Sie braucht also trotz vieler Wiederholungen und einer eher einfacher Struktur weder oberflächlich noch seicht-klangselig zu sein, sondern müsste genügend Leerstellen aufweisen, Freiräume erschliessen und über sich hinausweisen können.

Wie der Weg in die Stille und Meditation sowie in ein Hören als intensivierte Wahrnehmung des eigenen Lebens musikalisch gezeigt werden könnte, lässt sich an Berios Notturmo nachvollziehen (5.12.6.1): Das Stück ist ein Wechsel zwischen bewegten, lärmenden und poeti-

25 So Köppen, *Von der Kunst, Neues zu hören* 164–168.

schen leisen Stellen, wobei bei letzteren das Streichen am Rand des Unhörbaren, nahe am Steg der Streichinstrumente auffällt. Diese Stellen haben durch ihre Ritardandi und Decrescendi in das Verstummen hinein eine starke Anziehungskraft und lassen erleben, dass in der Stille ein besonderer Zauber liegt, der auch Lärm zähmen kann und alle Sinne weckt (*Mittelbegriff*). Die geheimnisvollen Übergänge und Klänge am Rand des Schweigens, die auch in schnellen Teilen vorkommen, lassen immer wieder aufhorchen und weisen den Hörenden immer neu den Weg zur Stille (*Fälle*). Dies führt zur *Regel*, dass sich in der Stille Sinn eröffnen kann. Die „lärmenden“ Stellen erhalten durch die Konfrontation mit dem Streichen beim Steg, das das Verstummen konnotieren lässt, einen neuen Charakter: Lärm wird durchlässig für Stille und für Momente des „Leerlaufens“, des Verweilens; solche Momente des Ausstiegs „aus dem Zwang zum Hören“²⁶ sind auch inmitten des nie endenden Klangkontinuums des täglichen Lebens immer möglich und können dieses „zähmen“.

Musik, die wie Berios „Notturmo“ *Freiräume der Stille* für das Suchen nach Lebenssinn und nach dem Lebenslied erschliesst, ist im Gottesdienst vielseitig einsetzbar, etwa als Eingangsspiel, als Meditationshilfe für Lesungstexte im Predigtteil oder als Predignachspiel.

6.5.8 Wort- und Musiksprache als wechselseitige Interpretations- und Spielhilfen (6.7)

Luciano Berios Notturmo ist nicht nur Musik, die Stille „herbeizaubert“, sondern solche, die sich *durch die Wortsprache inspirieren* lässt und dadurch zu neuen musiksprachlichen Ausdrucksformen findet. Oder eine einfache, sich auf die Worte konzentrierende Liedmelodie wie das „Schema Israel“ soll der das Weltgetöse verkörpernden Musiksprache helfen, dass sie nicht im Chaos versinkt, sondern sich durch eine neue Ordnung befreien lässt (1.2.4).

Umgekehrt hilft die Musik- der Wortsprache, durch „konnotative Füllung“, also durch das Untermalen, Begleiten oder Bearbeiten auch einfacher (Lied-)Texte, deren Wirkung zu verstärken, sie lebendig zu machen und existentiell zu vertiefen (1.2.1–1.2.3). Oder Musik zaubert selbst aus den verborgensten Winkeln der Wortsprache Bedeutungen hervor (5.12.6.2) und hilft dieser, Unaussprechliches auszudrücken (5.12.6.3).

26 Heimbrock, Klang 235f.

Für Hörende besonders anregend wird es, wenn Musik- und Wortsprache einander im Sinn der Glossolalie-Technik Dieter Schnebels durch gegenseitiges Offenlegen ihres Materials und durch Austausch ihrer Gestaltungsregeln helfen, für neue Bedeutungen transparent zu werden (5.12.5). Durch diese gemeinsame Auseinandersetzung zwischen Musik- und Wortsprache zeigt sich, dass beide *ergänzungs- und auslegungsbedürftig* sind. Beide gewinnen dadurch an Ausdruckstärke, dass sie sich durch das andere aus ihrer Position herauslocken lassen und mitten in ihrer Autonomie über sich hinauszuwachsen und hinauszugehen beginnen (5.12.7) – und so die Hörenden zur leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität anleiten.

Auch bei der Neuinterpretation von Liedern bietet sich die „Glossolalie-Technik“ zur Intensivierung der Beziehung zwischen Wort und Musik an: Es geht darum, Melodie und Text als Material zu gebrauchen, um das eine durch das andere neu zu beleuchten und den innersprachlichen und innermusikalischen Gehalt herauszuarbeiten (3.3–3.5). Sowohl die Rhythmen der Worte wie auch die Melodieführung werden nicht mehr eingeschränkt, wie dies bei der syllabischen Textvertonung der Fall ist.

6.5.9 Wortsprachliche Kommentare als Hörhilfen

Beim Hören neuerer und neuer Musik erweist es sich u.a. als problematisch, dass dissonante Stellen von vielen Ohren automatisch als leidvoll und tragisch gehört werden oder mit Konnotationen aus dem Bereich von Angst, Krieg und Schrecken besetzt sind – im Sinne des Klischees, dass nach Auschwitz keine harmonische Musik mehr geschrieben werden könne. Das Hören vieler Menschen beschränkt sich auf die Wahrnehmung der musikalischen Aussenschicht (3.6.1), sodass es bei dissonanter Musik im klanglichen Bereich nur Abweichungen vom Gewohnten und Erwarteten feststellt und Enttäuschung erlebt.

Wortsprachliche Kommentare könnten demgegenüber versuchen, ein unvoreingenommenes Hören zu fördern, das auch inmitten von Disharmonien noch verschiedene Nuancen zu unterscheiden lernt, sodass das scheinbar Chaotische und Abgründige Elemente der Ordnung und des Aufhellens erkennen lässt. Dies geht selbstverständlich nicht ohne vorausgehende minutiöse Materialarbeit anhand innermusikalischer Hör- und Spielhilfen. *Bevor* also sprachlich-begriffliche Kommentare zum Zuge kommen, muss die Musik „ausgehört“ worden sein. Erst dann kann auch ihr *Verweischarakter* (3.11.1) beschrieben werden, ohne dass „schiefe Gleichnisse“ entstehen. Musikalisierte Vo-

gestimmen, wie Messiaen sie in seinen Kompositionen verwendete, können erst dann als Zeichen der Auferweckung interpretiert werden, wenn die Hörerinnen und Hörer zuvor Gelegenheit gehabt haben, so etwas wie Leichtigkeit, Unbeschwertheit, Freiheit zu erleben. Denn nicht hohe Töne, beschwingter Rhythmus oder Anklänge an Vogelstimmen sind musikalisch gedacht das Entscheidende, wenn Musik Auferweckung darstellen will, sondern die Art und Weise, wie diese Elemente in den musikalischen Verlauf eingeführt, verarbeitet sowie miteinander oder zu anderen Elementen in Beziehung gebracht werden. Gerade wenn Musik als Gleichnis der Auferweckung dienen können soll, muss sie in ihrer eigenen, autonomen Sprache sprechen können. *Ein wortsprachlicher Kommentar ist nur dann angemessen, wenn er den Hörenden hilft, die Textstrategie der Musik nachzuvollziehen und deren abduktive Anstöße zu entdecken.*

Kommentare zu Neuer Musik können durch interessierte Gemeindeglieder bzw. eine Vorbereitungsgruppe zusammen mit dem Organisten oder der Kirchenmusikerin verfasst werden, wodurch deren Hörhorizont erweitert wird. Dies wäre ein Ausdruck des *Laienpriestertums*, wonach alle Christen die Aufgabe haben, die Dinge der Welt, also auch die Musik, im Licht Gottes zu sehen und zu deuten, also deren Gleichnischarakter zur Sprache zu bringen.²⁷

6.6 Eine Vorbereitungsgruppe für den Gottesdienst

6.6.1 Liturgisch überzeugende Arbeit mit Laien

Die Rolle der Musik im reformierten Gottesdienst ist exemplarisch:

„Der Beinahe-Verlust der Kirchenmusik in der reformierten Tradition spiegelt den Ganz-Verlust der Selbstverständlichkeit sakralen Handelns. Im Unterschied zum Erfahrungsraum der katholischen und lutherischen Messe, in der die Musik ... als *musica coelestis* Anteil an der ‚himmlischen Liturgie‘ hatte, ist im reformierten Gottesdienstverständnis schon vor der Aufklärung ein Bewusstsein für die Notwendigkeit liturgischer Bildung eingeübt worden, d.h. es wurde die Einsicht vorbereitet, dass der Mensch entscheidet, wie und wann er sich liturgisch verhält. (Also:) Eine anthropologische Begründung der Kirchenmusik bestreitet nicht die Möglichkeit sakraler Verwendung, sondern unterstreicht die Notwendigkeit der liturgischen Bildung.“²⁸

27 Vgl. Knellwolf, Die Musik 84–86

28 Kunz, Gottesdienst 133. Zur liturgisch überzeugenden Arbeit in musikalischer Hinsicht gehört es etwa, jede Teilnehmerin und jeden Teilnehmer einer Vorbereitungs-

Der Gottesdienst als Spielraum der Glaubensfreiheit ist ein Ort, an dem auch Menschen aus nicht privilegierten Schichten in die liturgische Gestaltung einbezogen und zum Mitspielen angeregt werden sollten.²⁹ Dies gelingt wohl desto besser, je mehr die verschiedenen Stilrichtungen von Musik und Texten miteinbezogen werden. So kann *bei Vertrautem angeknüpft* und eine *situationsbezogene Neuinterpretation* angestrebt werden, können Hörmilieus und -einstellungen relativiert, das Hören erweitert sowie verstehendes Nachvollziehen gefördert werden.³⁰

Statt der vielerorts zu beobachtenden Konkurrenz-Frage, wer liturgisch besser im Bilde ist und also mehr zu sagen hat³¹, wäre es wichtig, dass Pfarrerin und Organist oder Kirchenmusiker Texte, Lieder und Musikstücke gemeinsam mit einer Gruppe durcharbeiten. Auf diese Weise kann das Material mit Hilfe der untercodierten Abduktion auf einen oder mehrere Nenner gebracht und so eine oder mehrere Textstrategien für den Gottesdienst gefunden werden. Die Vorbereitungsgruppe, deren Mitglieder u.a. im Kirchenchor oder in anderen Chören, bei Musikschülerinnen und -schülern sowie in Gruppen der kirchlichen Jugend- und Erwachsenenbildung usw. zu finden sind, hat die Aufgabe, vielfältiges Musik-, Lied- und Textmaterial aus der gesamten Ökumene, der europäischen und aussereuropäischen Tradition zu interpretieren und auf dem Spielfeld der Incantation zu bearbeiten.³² Dies setzt einen langen Prozess des Übens voraus, durch den das Text- und Musikmaterial in- und auswendig gelernt, sachgemäss, eigenständig, existentiell, improvisatorisch und im Flow angeeignet wird und die leibbe-

gruppe als wichtiges Glied im musikalischen Prozess heranzubilden, im Sinne der Demokratisierung der Musik, die schon mit der Gleichberechtigung aller Stimmen in den Motetten des 15. Jahrhunderts einsetzte (5.14.1) und dann durch Luther weitergeführt wurde.

29 Mit Asper, Bemerkungen zu den Aufgaben 115.117.119.

30 Die Incantation unterstützt das Bemühen, die Liturgie so zu erneuern, dass Menschen sich durch sie erneuern lassen können (vgl. Cadotsch, Die Synode 323).

31 Vgl. Ehrensperger, Die Gottesdienstreform 197f.

32 Ähnlich lehren die Collagen auf den „sampling keyboards“ (3.11.3) den selbstständigen Umgang mit der Klangwelt, die uns umgibt und leiten zum Gebrauchen, Zerpflücken und Zerkauen an, damit daraus etwas Neues entstehen kann. Die Vorbereitungsgruppe müsste der alten Forderung nach neuem Liedmaterial gerecht werden, das sich nicht nur auf das aus der Reformationszeit eingebürgerte Strophenlied beschränken sollte, sondern auch „akklamatorische Stücke wie ‚Amen‘, ‚Halleluja‘, ‚Hosianna‘, ‚Kyrie eleison‘ ... die Doxologie des Unser Vaters, das kleine Gloria“, weitere Bibeltexte sowie Psalmen und andere poetische Texte umfassen sollte. Allerdings wäre es nur eine Teillösung, wenn das Schreiben neuer Lieder den professionellen Musikschaaffenden überlassen würde: Die Incantation als Spielfeld der leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität legt auf den Entstehungsprozess von Musik und Texten besonderen Wert.

zogene abduktiv-imaginative Rezeptivität in Gang kommt (4.3). Sicher ist eine Vorbereitungsgruppe unabdingbar, wenn es darum geht, eine Incantation angemessen zu gestalten, denn offene Prozesse vieler können eher als abgeschlossene Werke einzelner bei der Gemeinde eine grosse Bandbreite von Hörerfahrungen hervorrufen.³³

Im EKD-Impulspapier 2006 heisst es: „Im Jahr 2017 sollte in jeder Gemeinde mindestens eine musikalische Gruppe existieren.“³⁴ Aus der Sicht der Incantation wäre dies zu erweitern zu der Forderung einer *musikalisch-liturgischen Vorbereitungsgruppe*.

6.6.2 Die Vorbereitungsgruppe als Zeichen von Gemeinschaft und abduktiv-imaginativer Auseinandersetzung

Von der Polyphonie in der Musik (etwa Bachs) ist zu lernen, dass lebendige Gemeinschaft nur im Zusammenspiel individueller Stimmen zu gewinnen ist. Je intensiver die Vorbereitungsgruppe zusammenarbeitet, desto besser können ihre Mitglieder aufeinander hören und eingehen und werden zugleich immer selbstständiger in ihren Äusserungen. Kein Dirigent muss dann die Gruppe noch zusammenhalten und einem festgelegten Ziel entgegenführen.³⁵

33 Die Vorbereitungsgruppe hat nicht nur die Funktion einer Interpretin und Neugestalterin bestehenden Liedmaterials: Weil die Grundlage der singenden Gemeinde nicht mehr vorausgesetzt werden kann, braucht es einen Chor oder eine Vorsinggruppe ad hoc, wenn Lieder wirklich gestaltet werden wollen und zum Tragen kommen sollen (vgl. Aeschbacher, Musik im Kontext 98). Die Incantation verhindert den falschen Gebrauch eines Chores, der darin besteht, am Anfang des Gottesdienstes und als Rahmen der Predigt beliebige Stücke einzusetzen, deren liturgische Funktion die Gemeinde nicht versteht (vgl. Albrecht, Die gottesdienstliche Musik 534.) Ein Musikstück im Sinn der Incantation zu interpretieren heisst dagegen, die leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität darin zur Wirkung zu bringen, sodass es liturgisch bedeutsam wird. Erst so kann es dann auch einen liturgischen Teil vollgültig übernehmen.

34 Welker, Freiheit oder Klassenkirche 11: „In lebendigen und ausstrahlungsstarken nordamerikanischen Gemeinden lautet das Aufbaukonzept: a) gute Kirchenmusik; b) sorgfältige Vorbereitung von Predigt und Gottesdienst; c) Kinder- und Erwachsenenbildung; d) soziales und diakonisches Engagement. ... Dem Ja zur ‚singenden Kirche‘ müssen ... Taten ... folgen. Medienwirksame musikalische Ereignisse in Symbolkirchen und Profilkirchen können das nicht ersetzen.“

35 Das Ideal einer Vorbereitungsgruppe ist die *Polyphonie*: Die einzelnen Mitspieler und Mitsängerinnen haben die gemeinsam gefundene Textstrategie verinnerlicht und sind mit dem musik- und wortsprachlichen Material so vertraut, dass sie damit spielen können. Auch Szenisches ergibt sich aus dem improvisatorischen Umgang auf natürliche Weise, wobei Gesten, Gänge und Interaktionen der Sängerinnen und Spieler untereinander je nach Situation frei variiert und ausgestaltet werden. Die

In einer Vorbereitungsgruppe kann sich die *gottesdienstliche Gemeinschaft ex improviso* (4.6; 4.7; 5.11) schon bei ihrer Vorbereitung zeichenhaft verwirklichen, indem Musik und Texte durch die Mitspielenden „hindurchgehen“ und so ihren Fest-Charakter reicher entfalten, als wenn nur jemand alleine spielt, singt oder spricht. Auch das Hören als Selbstentäußerung kann durch eine Gruppe, etwa beim Wechselgesang zweier Halbgruppen, besser dargestellt werden als durch jemanden allein: Wenn verschiedene Mitspielende einander ablösen, aufeinander reagieren und eingehen oder (dem Beziehungsreichtum der Musik entsprechend) zueinander in Beziehung treten, sind dies m.E. zentrale Zeichen leibbezogener Rezeptivität, die sich ohne Gruppe kaum verwirklichen lassen. Neben dem Grund für alle liturgische Dynamik, den das Gegenüber Gottes schafft, ist das beim Spielen von Musik angestrebte *Einander-Ergänzen der Musizierenden eine wichtige Basis der Liturgie*³⁶, die auch bei der Gestaltung von Wortteilen beispielhaft wirken könnte: Es fragt sich, ob diese nicht ebenfalls der Darstellung durch eine Gruppe bedürften, um ihren Identifikationsspielraum zu vergrößern und ihre Leibbezogenheit als Inszenierung der in ihnen lebendigen Beziehungen zu verdeutlichen.

Darstellung von Gemeinschaft als Leibbezogenheit (5.1.1.1) und *imaginativ-abduktive Anstöße zur Wahrnehmung von Neuem für die Gemeinde* sind aus der Sicht der Incantation die wichtigsten Ziele der Arbeit einer Vorbereitungsgruppe: Das für das Thema oder den Anlass eines bestimmten Gottesdienstes vorgesehene Text- und Musikmaterial wird auf dem Spielfeld der Incantation eingeübt, also im Beten, Beschwören, Begehen, Wiederholen, Variieren, Entwickeln und Verfremden, im Übernehmen von Rollen, in der Trance, im Flow, im Über-sich-Hinausweisen, in der Offenheit für Abgründe usw. in- und auswendig gelernt und gestaltet³⁷: Durch die eingehende Materialarbeit sucht die Vorbereitungsgruppe abduktiv-imaginativ nach Spuren der Auferweckung in Form von Textstrategien aus dem Fundus der christologi-

Gemeinde wird bewegt, kommt mit, von jedem einzelnen Sänger der Gruppe wieder anders angesprochen. Geht es z.B. um eine Raumimprovisation mit einer Liedmelodie, müssen lediglich die ersten kanonischen Einsätze der Einzelstimmen gegeben werden, was jemand von den Mitsingenden übernehmen kann. Das Tempo des Singens, die Länge der Zusammenklänge bei Zäsuren des Liedes usw. kann je aus dem Moment heraus und aus dem Aufeinander-Hören bestimmt werden, was mehr Freiheit und Authentizität ermöglicht, als wenn „von aussen“ dirigiert würde.

36 Mit Volp, Liturgie 1038.

37 Denn das Ja Gottes ist nicht eine abstrakte Grösse, sondern erschliesst sich, wie in Luthers Ringen um den gnädigen Gott deutlich wird, im Ringen um die Bedeutung der biblischen Verheissungen für die Gemeinde hier und jetzt.

schen Kriterien. Diese dienen dann als *Schlüssel zu einer neuen, gemeindebezogenen Darstellung des Musik- und Textmaterials*.

Die einzelnen Mitspielerinnen und Mitsänger der Vorbereitungsgruppe vollziehen also die untercodiert- und kreativ-abduktiven oder metaabduktiven Prozesse. Sie sind die ersten „lectores in fabula“ oder „auditores in musica“ und damit „incantati und incantatae in liturgia“, lebendige Zeichen der leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität (6.2).³⁸ Sie begünstigen bei der Gemeinde das intensive Mitgehen und -erleben, geben ihr einen breiten Identifikationsspielraum und ermöglichen so dem Gottesdienst, zum kunstvollen Gesamtsyntagma zu werden.³⁹

Vorbereitungsgruppe und Gemeinde machen zusammen einen Schritt in Richtung auf die Neuinterpretation des Lebens sowie in Richtung auf die Kirche als Interpretations- und Abduktionsgemeinschaft.

6.6.3 Die Vorbereitungsgruppe als zeichenhafte Darstellerin des Betens

6.6.3.1 Öffnung für das Unfassbare: Die Anbetung

Die Incantation ist ursprünglich *Gebet*. Als Zeichen für das gottesdienstliche Beten erinnert sie an die „Ursituationen“ christlichen Betens *im Leben und Sterben Jesu*, also auch an den Schrei am Kreuz, der noch in der Gottverlassenheit am Du Gottes als Gegenüber festhält. Von diesem Festhalten-Wollen am Du Gottes lebt jedes Gebet und damit auch die Incantation. Daher stehen im Anbetungsteil die Anrufung Gottes, das Wagnis der Entäusserung an das Bild des auferweckten Gekreuzigten, das Sich-Einlassen auf und Transparent-Werden für die Unfassbarkeit Gottes sowie das „Sich-verzaubern-Lassen“ im Mittelpunkt (5.1.3).⁴⁰ Epiklese und Anamnese der Heilstaten Gottes, etwa bei den Psalmen, sowie das Verinnerlichen ihrer Bilder spielen also eine wichtige Rolle. Dies geschieht u.a. *durch Rollenübernahme, durch Sich-*

38 Eine in die Incantation eingeübte Gruppe, in der alle Mitwirkenden Verantwortung für das Ganze übernehmen, funktioniert auch in reduzierter Besetzung, sodass sie öfter als nur an besonderen Sonntagen den Gottesdienst mitgestalten könnte.

39 Der Einsatz einer Vorbereitungsgruppe kommt dem Bedürfnis nach gottesdienstlicher Gemeinschaft entgegen (vgl. Ehrensperger, Gottesdienstreform 200) und zeigt, dass Teilnahme am Gottesdienst bedeutet, sich der Gemeinschaft zu öffnen und zugleich gastfreundlich empfangen, solidarisch aufgenommen und zum Dialog und Austausch eingeladen zu werden (so Périllard, Le Synode 330f).

40 In Anbetung und Lob Gottes gedenkt die Gemeinde ihrer Stellung vor Gott und ihrer Erfahrung mit diesem Gott im Glauben der Kirche (so Ehrensperger, Die Gottesdienstreform 197).

*versetzen-Lassen, Sich-Hineinsingen oder -Hineinprechen in das Ich der biblischen Gebete oder der Lieder, in ihr Lob und ihre Klage, in ihre Offenheit für Gott. Das einzelne Ich kann sich dadurch als Teil der Gemeinschaft der das Kreuz tragenden und die Verheissung der Auferweckung bezeugenden Gemeinde sehen. Die Vorbereitungsgruppe stellt diese Rollen beim Gebet zeichenhaft dar, indem sie etwa ein Psalmlied als Incantation gestaltet.*⁴¹

6.6.3.2 Öffnung zur weltweiten Gemeinschaft: Die Fürbitte

In der Fürbitte gilt es, die kulturelle Vielfalt der weltweiten Gemeinschaft⁴² in den Gottesdienst einzubeziehen und unter den Segen Gottes zu stellen.

Das Prinzip der *Überlagerung* oder der *Schnitttechnik* (3.11.8; 6.5.4) könnte als Modell dienen für die Beziehungsarbeit zwischen verschiedenen Ländern und Kulturen, mit dem Ziel, die Wahrnehmung für das Fremde zu schärfen und Parallelen wie Unterschiede herauszuhören.⁴³ Als Incantation kann die Fürbitte gestaltet werden, indem die Vorbereitungsgruppe Lieder und Texte aus dem Land, für das gebetet wird, mit einem bekannten hiesigen Lied oder Text durch Schnitttechnik in Beziehung bringt, sodass wie bei einem Mobile immer neue Aspekte erscheinen. Oder es können durch Überlagerung und auf der Basis eines verbindenden Grundklangs immer neue Variationen und unerwartete Zusammenklänge entstehen. Beide Techniken lassen die Lieder sich gegenseitig anstecken, beeinflussen, miteinander spielen, sich gemein-

41 André Jolivets „Cinq Incantations“ (5.3; 5.7.2) beten, beschwören und wollen „verzaubern“. Sie haben viele Wiederholungen und einen intensiven, prozesshaften Charakter als Voraussetzung für das Sich-Hineinversetzen in die Wirklichkeit Gottes, schlagen dann aber unversehens eine neue Richtung ein, womit sie Grenzüberschreitungen initiieren und den Imaginationsfreiraum für die Hörer und Hörerinnen ausweiten. Auch Varèses „Density“ (3.11.6) zeigt den Gestus des Ausbruchs aus dem Gegebenen und der Offenheit für das Unfassbare, Übersinnliche und könnte daher Vorbild sein für die Gestaltung des Anbetungsteils.

42 Die Fürbitte weitet den Horizont des Redens mit Gott über die Grenzen der Gemeinde hinaus aus (so Ehrensperger, Gottesdienstreform 197). Liturgisches Singen und Musizieren sind unüberhörbare Zeichen der Ökumene. *Dass* gesungen wird, verbindet alle Kirchen und alle Christen; *was* und *wie* gesungen wird, zeigt die lebendige Vielfalt verschiedener Kulturen und verschiedener spiritueller Traditionen (Harnoncourt, Liturgie und Musik 290). Ökumenische Einheit meint also nicht Einförmigkeit, sondern lebendige Vielfalt und versöhnte Verschiedenheit (ebd.).

43 Die Musik ist hier gegenüber dem Wort im Vorteil: Trotz Überlagerung bleibt die Durchhörbarkeit der einzelnen Stimmen besser möglich, was bei der Kombination verschiedener wortsprachlicher Gedanken nicht der Fall ist. Bei der Schnitttechnik ist die Wortsprache jedoch nicht im Nachteil.

sam verändern und durch die Auseinandersetzung miteinander ein je neues Gesicht, eine neue Identität gewinnen.

Weil es gute Gründe dafür gibt, dass eine Vorbereitungsgruppe musik- und wortsprachliche Teile des Gottesdienstes mitgestaltet, müsste deren Betreuung einen wichtigen Platz in der Zusammenarbeit von Pfarrpersonen und Kirchenmusikern oder -musikerinnen einnehmen. Dies bedingt jedoch, dass beide Seiten miteinander die Gottesdienstvorbereitung genügend weit im Voraus planen⁴⁴ und immer neu dazu bereit sind, die Beziehung zwischen Musik- und Wortsprache zu thematisieren.

6.7 Das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache

6.7.1 Das Zusammenwirken auf dem Spielfeld der Incantation

Dank der Arbeit einer Vorbereitungsgruppe können auch neue Formen des Zusammenwirkens von Musik- und Wortsprache niederschwellig realisiert oder alte Kirchenlieder auf neue Weise zur Wirkung gebracht werden, ohne dass eine Anbiederung mit Hilfe von eingängigem „Mainstream“ nötig wäre. *Eine Vorbereitungsgruppe stellt das Zusammenwirken von Wort- und Musiksprache wirksamer dar, als wenn nur zwei Experten den Gottesdienst gestalten.* Gerade im Verkündigungsteil, in dem es um die persönliche Identifikation der Mitfeiernden geht, ist eine *Vielfalt an Freiräumen* wichtig⁴⁵, wie sie die Vorbereitungsgruppe ermöglicht. Nicht umsonst war im traditionellen Gottesdienst die Vielfalt der Musik im Verkündigungsteil (Kanons, Psalmmodien, Chor- und Instrumentalmusik) grösser als heute, und zwar sowohl zwischen den

44 Der Versuch einer Integration der Musik in das Ganze der jeweiligen Feier und in die je konkrete Gemeinde wäre Aufgabe der Kirchenmusik-Verantwortlichen, und umgekehrt müssten die Pfarrpersonen eine engere Zusammenarbeit mit diesen suchen (so Kunz, Gottesdienst 135). Dabei gilt der mangelnde Austausch zwischen beiden Seiten nach wie vor an vielen Orten als das dringlichste Problem in der Praxis der Gottesdienstvorbereitung (so Asper, Bemerkungen 122f). Bei der Arbeit in der Gemeinde wird der vermehrte Einbezug des Themas „Gottesdienst und Musik“ auf verschiedenen Ebenen und nicht nur unter Fachpersonen gefordert (so Stefan, Ein notwendiges Gespräch 129–131).

45 Die Wortflut des Verkündigungsteils will ein breites Identifikationsangebot geben, wobei der Einbezug der Gemeinde bei der Predigt wegen ihres Lebens- und Situationsbezugs am stärksten sein sollte. Die Gottesdienstteilnehmer und -teilnehmerinnen lesen selber und sehr zufällig, kairoschaft aus, was ihnen einleuchtet. Ein Zuviel an durchdachter Textkombination und an pädagogischer Absicht, die den Zufall im semiotischen Prozess auszuschliessen suchen, erstickt die Kreativität beim Hören (so Josuttis, Der Weg 238f.242).

Lesungen wie auch nach der Predigt.⁴⁶ Dabei wären die erwähnten Möglichkeiten von Hörhilfen (6.5) mit Gewinn einzusetzen – nicht aus pädagogischen Absichten, sondern um Texte, Lieder und Musik für die Gemeinde „brauchbar“ zu machen.

Von der Incantation her gesehen ist es klar, dass Wort- und Musikteile als gleichwertig gelten, gegenseitig durch einander ersetzbar sind oder komplementär (sich wechselseitig verstärkend) verwendet werden können, sofern die Verschiedenheit der Sprachen nicht verwässert wird (5.12).⁴⁷ Auch bei Gottesdiensten, die gegenüber dem Fünfschritt-Modell musikalisch reicher ausgestaltet sind, ist es wichtig, dass die Funktionen von Musik- und Wortteilen z.B. auf dem Spielfeld der Incantation herausgearbeitet werden.⁴⁸

46 Vgl. Bunnars, Kirchenmusikalischer Gottesdienst 837.

47 Die Stärke des verbalen Codes ist sicher, dass bei Bedarf klare Anweisungen zugunsten der Verständlichkeit gegeben werden können, und die Stärke des musikalischen Codes ist der Freiraum für die Imagination und das Erleben von Gemeinschaft (so Schiwy, Zeichen 28). Das heisst aber weder, dass Musikteile einfach unverbindlich in Sachen Sinn sind, noch dass das Wort begrifflich-formelhaft die Botschaft verkürzt. Günther Schiwy formuliert hier m.E. zu klischeehaft (ebd.). Schiwy bietet als Lösung des alten Streits um die Funktion der Musik im Gottesdienst – „ancilla“ oder gleichwertige Partnerin des Wortes? – die Rezeptionsästhetische These an, dass die Rezipierenden im Nachhinein entscheiden, was sie mehr bewegte, dass also nicht im Voraus gesagt werden kann, wie eine bestimmte Musik oder ein bestimmter Text im Zusammenspiel mit dem anderen wirken wird (a.a.O. 76). Semiotisch gedacht ist dies aber einseitig: Den realen Hörenden stehen der Modell-Autor und der Modell-Leser als Textstrategien zur Seite (2.1.2), die jenem mittels Hörhilfen deutlich machen können, was sie zu sagen haben. Die Wirkung von Musik und Texten darf nicht unabhängig voneinander sowie von den anderen Zeichen des Gottesdienstes betrachtet werden, weil alle Zeichen Teil des kunstvollen „Gesamtsyntagmas“ Gottesdienst sind (4.7). Dieser Aspekt ist entscheidend und äussert sich u.U. auch darin, dass alle bei einem Gottesdienst Engagierten als gleichberechtigte Partner in die Vorbereitung einbezogen werden, damit sie im Moment selbst das Geschehen mittragen und sich für ihre liturgische Präsenz verantwortlich fühlen, dass also weder die Organistin während der Predigt die Zeitung liest noch Bandmitglieder in Musikpausen ihre Instrumente putzen oder Notenmaterial ordnen (vgl. a.a.O. 68–70.77f).

48 Wenn möglichst viele Strukturteile des Gottesdienstes musikalisch entfaltet werden (etwa anhand einer klassischen oder modernen Messkomposition, die mehrere Liturgieteile ersetzt), muss die Grundstruktur des Fünfschrittes doch explizit bleiben, damit die Teilnehmer nicht „abdriften“. Hilfreich wäre es hier, einen gedruckten Aufbau zu verteilen oder durch Lieder die Rollen der Gemeinde in den verschiedenen Teilen zu klären (so Bunnars, Kirchenmusikalischer Gottesdienst 838). Wenn Musik aus verschiedenen Epochen und Stilen eingesetzt wird, sollte der Zusammenhang mit einzelnen liturgischen Teilen durch entsprechende Gestaltung, z.B. durch Überlagerung, besonders deutlich gemacht werden. Ästhetische Stimmigkeit in Bezug auf die Wort-Musik-Beziehung ist zu erreichen, indem die Musikstücke als Elemente einer Incantation gestaltet werden und so auf ihre eigene Weise beten, be-

6.7.2 Die Gestaltung der Lesung durch die Incantation

Zu den ältesten Traditionen des christlichen Wortgottesdienstes gehört die Folge Lesung – Musik⁴⁹. Die Musik hat dabei einerseits die (epiklektische) Funktion der das Stillwerden vor Gott fördernden und für sein Wort und seinen Geist öffnenden Meditationshilfe (6.5.7). Andererseits will sie die durch die Texte angeregte persönliche Auseinandersetzung der Mitfeiernden ihrerseits mit einem Weg-Angebot begleiten, also etwa durch Lieder oder auf Liedern basierende Kompositionen Rollenangebote machen, dank derer die Sänger oder Hörerinnen sich in neue Glaubens- und Lebensweisen hineinsingen und -hören können (6.7.4). Dabei kann die Musik auf die Wortsprache verstärkend und intensivierend wirken, v.a. wenn sie mehrstimmig ist.⁵⁰

Dieter Schnebels „glossolalische“ Beziehung zwischen Wort- und Musiksprache könnte bei der Gestaltung der Lesung als Vorbild wirken: Das Sprechen lässt sich wie ein Musikinstrument behandeln, und die Texte werden in eine Polyphonie mit vielen anderen verwoben. Durch diese Musikalisierung erfährt die Wortsprache (wie bei Steve Reich) eine neue Sinnoffenheit und wird *ihre sonst nur unterschwellig wirkende „Aura“ ans Licht gebracht und zum Thema gemacht*. Die Musik andererseits findet die Auslegung ihrer Zungenrede in der Wortsprache, indem das Spielerische, Gestische, Geräuschhaft-Alltägliche und Vi-

schwören, eine Trance induzieren, einen Gemeinschaftsraum eröffnen usw. Wenn einzelne Strukturteile des Gottesdienstes betont und die anderen der Länge wegen gestreckt werden, wenn also etwa eine Psalmotette den Anrufungsteil gestaltet, eine „Aktionsmusik für Sänger, Sprecher und Band“ die Lesung übernimmt, mehrere Lesungen durch verschiedene Zwischenstücke unterbrochen werden oder im Predigtteil und bei der Sendung eine Reihe thematisch gebündelter Lieder sowie eine Improvisation als Predignachspiel hinzukommen (ebd.), muss das Zusammenspiel von Wort- und Musiksprache erst recht eng sein. Eine Gottesdienstform, bei der es besonders wichtig ist, wenn das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache sorgfältig inszeniert wird und beide sich wechselseitig erschliessen, sind die offenen kirchenmusikalischen Gottesdienste: Hier haben die Musikstücke nicht die Funktion der liturgischen Schritte zu erfüllen, sondern ein übergeordnetes Thema bestimmt über den Zusammenhang des Ganzen, z.B. Jazzgottesdienste, musikalische Abendgottesdienste wie Vespren usw. (a.a.O. 839f). Hier sind viele Experimente möglich, aber gerade deshalb ist es wichtig, dass Musik- und Wortsprache im Sinn der Incantation zusammenwirken, um das Hören und die Beteiligung zur leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität zu „verzaubern“. Letzteres ist das Ziel, und darum ist zu fragen, welches die gewünschten „auditores in musica“ sowie „lectores in fabula“ wären bzw. wie die Körperhaftigkeit und Transzendierungsfähigkeit der Musik und Texte zur Wirkung gebracht werden können, damit die Hörer und Hörerinnen das Geschehen in die eigene Lebenszeit übertragen können.

49 So Albrecht, Die gottesdienstliche Musik 535.

50 Vgl. Asper, Bemerkungen 114f.

suelle der Wortsprache die Klanglichkeit der Musik an ihre Grenzen führt und so den musikalischen Sinn erweitert (5.12.5).

Die „Glossolie-Technik“ Schnebels lässt sich wie folgt auf die Ausgestaltung einer Lesung übertragen: Neben den Vortrag des Textes tritt ein Erlebnis- und Auseinandersetzungsteil, dank dem die Gemeinde Zeit gewinnt, den Text wirken zu lassen und ihn auf sich selbst zu beziehen. Beim Lesungstext Mt 27,11ff etwa, der die Kreuzigung Jesu beschreibt, wären die Titel, die Jesus erhält, zu gestalten: „Unschuldiger Gerechter“ (V4.19.24), „König der Juden“, also „Hochverräter für Rom“ (V11.37), „König von Israel“ (V42), „Gottes Sohn“ (V40.43.54) werden musikalisiert, um an Ausdruck zu gewinnen und damit die Hörerinnen und Hörer sich fragen, wer Jesus für sie ist. Die Titel Jesu beeinflussen jedoch ihrerseits die musikalische Gestaltung durch ihren Inhalt, ihren Klang, die Anordnung von Silben, Vokalen und Konsonanten, ihre Artikulation und Gestik. Nachdem sie musikalisch „präpariert“ worden sind, ihnen also verschiedene *Gestaltungsanweisungen* in Bezug auf die Melodie, den Rhythmus, den Klang, die Artikulation usw. zugeordnet wurden, gilt es nun, diese Text-Musik-Gestalten in eine übergeordnete Form zu bringen und sie in vielfältigen Kombinationen miteinander wirken zu lassen. Dafür wäre eine Vorbereitungsgruppe ideal. Sie kann die Text-Musik-Gestalten mobileartig in verschiedenen Konstellationen inszenieren: im „Einverständnis“, im „Miteinander“ (chorisch) oder in einer „Versammlung“ (z.B. durch Überlagerung), im „Gegeneinander“, im „Schlagabtausch“ (antiphonisch) oder in „Konkurrenzen“ (als gegenseitiges Überbieten), im „Getrenntsein“ (als Beziehungslosigkeit) oder im Zustand eines „Jede und jeder für sich“ (z.B. durch Schnitttechnik).⁵¹

Durch dieses Spiel von Aktion und Reaktion wird das Material „durchgekauft“ und damit das Erleben und Verstehen der Hörer und Hörerinnen gefördert. Es können sich stimmige Momente, Ausblicke und Einsichten (Mittelbegriffe) eröffnen sowie abduktive Bezüge zwischen der Frage nach Jesus und dem eigenen Leben ergeben. Wenn die Vorbereitungsgruppe gut zusammenspielt, entsteht eine Polyphonie von Gedanken zur Frage, wer Jesus war und für uns heute ist und damit der Anfang von Gottesdienstgemeinschaft als Reflexionsgemeinschaft. Ziel der Reflexion ist „das geduldige Erhoffen von Pfingsten“ (Dieter Schnebel), also ein neues, metaabduktiv verifiziertes Verstehen der Heilsbedeutung Jesu Christi.

51 So Meyer-Denkman, *Struktur und Praxis* 180–182. Diese „Glossolie-Technik“ wurde auch mit Jugendlichen realisiert (so Werner Bärtschi in einem Gespräch mit Beatrice Kunz).

6.7.3 Predigt und Predignachspiel

Die Predigt konfrontiert den einzelnen Hörer und die einzelne Hörerin mit dem erhellenden, öffnenden und befreienden Wort Gottes⁵², stellt ihnen die Frage, wie die Auferweckungskreativität sie verzaubert und ein neues Lebenslied finden lässt. Das Predigtlied und das Predignachspiel müssten also ihrerseits erhellenden, öffnenden und befreienden Charakter haben, um mit ihren eigenen musikalischen Mitteln die Botschaft der Predigt gestalten zu können.

Im Predigteil sind zunächst der einzelne Hörer und die einzelne Hörerin wichtig, seine Identifikation, die Entäusserung an Fremdes und das Überschreiten der eigenen Grenzen durch Nachvollzug der kreativen Abduktion der ersten Zeugen. Weiter kommt aber auch die Metaabduktion in den Blick, die gemeinsame Auseinandersetzung mit dem Gehörten, die Suche nach einem gemeinsamen Ausdruck desselben. Auch hier wäre wie bei der Lesung die Vorbereitungsgruppe wichtig, um stellvertretend die Abduktionsgemeinschaft der Gemeinde darzustellen, die sich in das anschliessende Predignachgespräch sowie in den Gottesdienst im Alltag der Welt hinein fortsetzt.

Aus der Idee Steve Reichs, Gesprochenes als Ausgangsmaterial für Musik zu nehmen (5.12.6.2), ergeben sich neue Möglichkeiten des Zusammenwirkens von Musik mit einer Predigt oder einer Lesung: Durch nachfolgende oder simultane musikalische Ausgestaltung des Gesprochenen und Gelesenen lassen sich „Beiklänge“ des Unbewussten „heraufholen“ sowie das Feld der Konnotationenmöglichkeiten während einer Predigt oder einer Lesung erweitern, um die Hörer und Hörerinnen ganzheitlich anzusprechen bzw. ihnen mehr Zeit und Raum zum Verarbeiten des Gehörten zu geben. Auf diese Weise wird ihre eigene Abduktionstätigkeit gefördert. Musik wirkt hier wie eine Hebamme, die den Sinnhorizont der Predigt erweitern und deren im Normalfall nur unterschwellig präsente Musikalität durch instrumentale Ausgestaltung des Sprachrhythmus, der Sprachmelodie und des Sprachklanges verstärkt.⁵³

52 Predigt ist nicht Zeitanalyse oder Problemlösung, sondern bricht die Enge des Alltagshorizontes durch das Evangelium von aussen auf; sie ist Illumination und Relativierung von Machtansprüchen aller Art auf das Ich des Hörers oder der Hörerin. Im Licht Gottes, das in die Welt scheint, wird alles so relativiert, dass es nicht mehr verdrängt werden muss. Die Predigt zielt auf Erweiterung und Öffnung zur Wahrnehmung mit den Augen Gottes, also zu Befreiung, Lachen, Spiel usw. (so Josuttis, a.a.O. 243f.).

53 Steve Reich und Jakob Ullmann geben zu denken im Hinblick auf die Predigtgestaltung: Es ist verblüffend, wie viel vom Inhalt einer Rede verstanden werden kann, wenn sie etwa in ein Blasinstrument hineingesprochen wird, sodass die Worte mit

6.7.4 Ein Beispiel für die Gestaltung des Predigtliedes

Das Predigtlied ist „vielschichtig“ auf die Predigt bezogen, „ergänzt, erweitert und verallgemeinert“ die Predigt. Es versucht, sie in übergreifende Glaubenserfahrungen einzuordnen, sodass auch jene Hörer und Hörerinnen angesprochen werden, die eine bestimmte Predigt und ihre bestimmte Situation nicht direkt auf sich selbst beziehen konnten.⁵⁴ Das *Predigtlied als kollektiv-klanglicher Teil der Predigtaneignung, als Gemeindeantwort*, ist zwar eine liturgisch zentrale, aber nicht die verbindliche Lesart der Predigt.⁵⁵ Es hat also Teil am metaabduktiven Prozess bzw. hilft mit, diesen zu initiieren.

Anhand eines Glaubensliedes von Martin Luther, „Nun freut euch, lieben Christen gmein“⁵⁶ soll angedeutet werden, wie ein Predigtlied auf dem Spielfeld der Incantation die leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität fördert. Durch seine musikalisch-szenische Ausgestaltung ist das Lied zugleich als Predignachspiel geeignet.⁵⁷

Eine instrumentale Einleitung verstärkt den in der Intervallstruktur der Lied-Melodie angelegten tänzerischen Gestus⁵⁸ und nimmt den wiegenden, (mit sich fort)tragenden Dreiertakt samt Punktierungen zum Ausgangspunkt einer Improvisation, die zum Tanz einlädt. Der wiegende Takt weist neben seinem (zur Freiheit eines Christenmenschen) „verzaubernden“ Charakter auch entspannende, die Trance fördernde Wirkung auf. Die instrumentale Einleitung sollte also genügend lang sein, als Vorbereitung für die erste Strophe, die die Singen-

Luft, Flüstern, Zischen oder Gurgeln angereichert werden, oder wenn eine Rede wie in Chaplins „Diktator“ zur Lautmelodie reduziert bzw. intensiviert und durch ausgeprägte Mimik und Gestik begleitet wird: Die ganze Verführungskunst, Egomanie und Brutalität kommen eindrücklich zur Geltung.

54 So Köber, *Die Elemente des Gottesdienstes* 710.

55 So Klie, *Zeichen und Spiel* 340.

56 RG Nr. 273.

57 Dieses Lied, „Ein fein geistlich Lied, wie der Sünder zur Gnade kommt“, ist eine persönliche Applikation der Heilsgeschichte durch Luther (so Jenny, Luther, Zwingli, Calvin 85), und will wie eine Predigt eine solche auch in den Hörern und Hörerinnen bewirken.

58 Das Lied klingt durch seine Melodie mit Auftakten und Quartsprüngen und die Wellenbewegung im zweiten Teil mit einem Aufschwung zum Höhepunkt f' sowie durch den folgenden Abstieg des Septakkordes wie eine Bitte zum Tanz. Luther schrieb noch eine Melodie im Dreiertakt zu diesem Text, mit typischen Hemiolen am Ende der Teile sowie einer Punktierung, wie sie auch die Ostermelodie enthält, die Luther hier inspirierte. Johann Walter hob in seiner eigenen Melodie für das Lied seinerseits den Tanzcharakter durch einen „fröhlich-springenden Dreiertakt“ hervor (vgl. Jenny, a.a.O. 85f).

den für „Gottes süsse Wunder“ öffnen und für die Heilsgeschichte vorbereiten möchte, die das Lied nachher erzählt.

Auch die erste Strophe selbst könnte ausgedehnt werden, etwa in dem Vorbereitungsgruppe und Gemeinde sie *antiphonisch* gestalten⁵⁹, damit das darin formulierte „Motto“ des Liedes auch durch die weiteren neun Strophen hindurch in Erinnerung bleibt.⁶⁰

Die Erzählung in Ich-Form, wie Luther sie in diesem Lied wählte, soll die Identifikation der Sängerin und des Sängers mit dem Erzählten, also mit dem Ich des gerechtfertigten Sünders, aber auch – durch die direkte Rede Gottes und Jesu – die Identifikation mit Gott und Jesus selbst (!) ermöglichen. Aus der Sicht der Hypnosetherapie ist es notwendig, dass der Identifikation mit Rollen eine gute *Hinführung* vorausgeht, wie sie Luthers Liedtext auch gibt, indem er das Rollenangebot der direkten Reden in eine Erzählung einbettet. Weiter benötigen die Rollen genügend *Einsingzeit*, also Wiederholungen und Pausen, damit sie wirklich ausgefüllt werden können sowie eine *Inszenierung* für möglichst viele Sinne, damit sie für die Singenden lebendig werden und einen leibbezogenen abduktiv-imaginativen Hörprozess in Gang setzen.⁶¹

Auch wegen der Länge und Dichte des Liedtextes ist eine Verlangsamung der Strophenfolge durch Unterbrüche und Pausen für die Ge-

59 Das Abwechseln zwischen Gemeinde und Chor bei Liedern mit vielen Strophen etwa ist seit dem 16./17. Jahrhundert üblich (so Albrecht, a.a.O. 534).

60 Die Vorbereitungsgruppe müsste die nicht einfach zu singende Melodie kräftig unterstützen, Rhythmus- oder Schlaginstrumente den Schwer-leicht-Wechsel der Melodie unterstreichen und Melodieinstrumente den Schwung der Intervalle durch Verzierungen und Melismen verstärken; *Variationen* durch die Instrumente und/oder zusätzliche Ober- und Unterstimmen bei den Wiederholungen könnten die Melodie zudem noch leichter und rhythmisch wirksamer machen. Sicherheit im Singen ist für die Gemeinde hier besonders wichtig, damit sie bereit ist, sich auf den dichten Textinhalt der nächsten Strophen zu konzentrieren und diesen immer auf dem Hintergrund der durch die Melodie verkörperte Auferweckungsfreude zu hören. (Denn die Einsicht, vom Teufel gefangen gewesen zu sein und der Blick in den Abgrund der Höllenangst sind, wie Paulus in Röm 7 zeigt, nur aus der Perspektive des Glaubens, des Verzaubert-Seins zur Auferweckungsfreude möglich.)

61 Gott, Jesus, der Geist und ich sind eine Leib-Beziehung (5.1.1.1). Durch das freiwillige Für-Mich-Sein Jesu, also durch seine Liebe, ist diese Beziehung stärker als der Tod. Dies wäre die Textstrategie des Liedes, das Ergebnis des abduktiven Hörprozesses: Eine kreative Abduktion, dank der ich das „süsse Wunder Gottes“ verstehen und auf mein Leben beziehen kann. Der kreative Einfall (Mittelbegriff) lautet: Jesus ist ohne Wenn und Aber für mich, er ist mein Bruder. Die entsprechende Regel heisst: Gottes Entschluss, mich durch Jesus zu befreien, zeigt ihn als Liebe und unsere Beziehung als Liebesbeziehung. Und für mich gilt (Fall): Durch die meinem Bruder Jesus zu verdankende Liebesbeziehung bin ich so sehr frei, dass ich mich selbst vor dem Tod nicht mehr zu fürchten brauche und das Leben wagen kann.

meinde angezeigt. Eine Pause bzw. ein Zwischenspiel könnte nach der 3. Strophe folgen, indem die Musik den gesungenen Inhalt mit ihren eigenen Mitteln darstellt. Sünde, Tod, Angst, Hölle sind musikalisch und szenisch durch einen „Bann-Kreis“ auszudrücken, in dem das immer gleich bleibende, sich weder verändernde noch entwickelnde Kreisen des Menschen in sich selbst gezeigt wird: Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Vorbereitungsgruppe stehen in einem Kreis, den Rücken einander zugewandt und sprechen oder spielen jede und jeder für sich immer dieselben Worte, Sätze oder Laute aus der 2. und 3. Strophe bzw. Melodieteile aus dem Lied. Sie tun dies starr und ohne Ausdruck, in sich selbst oder in ein Instrument hinein tönend und stellen dadurch Ausweglosigkeit, Einsamkeit und Gleichschaltung dar. Auf diesem leisen, unheimlichen Hintergrund singt die Gemeinde die 4. und 5. Strophe, eingeleitet durch die Orgel oder ein anderes hörbares und tragendes Melodieinstrument.

Nach diesen zwei Strophen geht das musikalische Bann-Kreis-Spiel weiter: Ein Sänger oder eine Spielerin der Vorbereitungsgruppe kommt, der Bewegung des Anteilnehmens in der 6. Strophe entsprechend, von ausserhalb des Kreises hinzu, und gestaltet mit der Stimme oder dem Instrument eine abwechslungsreiche, lebendige Variationen des Liedes. Die Person geht in den Kreis hinein und verliert wie die anderen ihre Stimme, indem sie (entsprechend der 7. Strophe) in ständig gleichen Wiederholungen erstarrt. Doch dann findet sie den Weg aus dem Kreis hinaus, und ihre Melodievariationen ertönen noch lebendiger als zuvor (Strophe 8). Einzelne Spieler oder Sängerinnen aus dem Kreis lassen sich anstecken und in einen Dialog mit den Variationen verwickeln (Strophe 7). Mit der Zeit entsteht die „Seligkeit“ (Strophe 8) einer Mehrstimmigkeit auf der Grundlage der Melodie und ihrer impliziten Harmonik. Immer mehr „Unerlöste“ lassen sich aus dem „Bann-Kreis des Todes“ herausholen und zum Einstimmen in die Lied-Variationen, zum Finden eigener neuer (Lebens-) Lieder „verzaubern“. Nach und nach entsteht eine polyphone Improvisation über Text und Melodie des Liedes, als ganz und gar weltliches Zeichen für das Wagnis neuen Lebens. Dank der Melodie- und Harmonie-Grundlage des Liedes sind die Mitspielenden getragen und damit jederzeit frei, aufeinander zu hören, sodass ein wirkliches Zusammenspiel als Zeichen von Gemeinschaft möglich wird.

Nun geht der Spieler oder die Sängerin, der oder die das Variationsspiel angeregt hat, weg (in Anlehnung an Strophe 9), während die Gruppe der „gerechtfertigten Sünder“ sich unter die Gemeinde mischt, um als Hintergrund und als Begleitung des Gemeindegesangs zu wirken. Wieder angeleitet durch die Orgel oder ein Melodieinstrument

singt die Gemeinde die Strophen 6–10 (und evtl. nochmals die 1. Strophe). Dabei wirkt das vorausgegangene Spiel der Vorbereitungsgruppe vielleicht als Anstoss für einzelne Gemeindeglieder, das Gesungene ihrerseits zu einem eigenen Lebenslied werden zu lassen und so die kreative Abduktion der ersten Zeugen nachzuvollziehen.

6.8 Gottesdienstliche Polyphonie

Wenn der Gottesdienst mit Hilfe des Spielfeldes der Incantation gestaltet wird, kommt die Gemeinde als zur leibbezogenen abduktiv-imaginativen Rezeptivität „Verzauberte“ in den Blick, werden Hörhilfen für die Intensität der Beteiligung relevant und verkörpert eine Vorbereitungsgruppe die Polyphonie der Gottesdienstgemeinschaft.

Zudem findet die *vielfältige Beziehung von Musik- und Wortsprache* ihren Ausdruck: Wie im Gleichnis von den beiden verlorenen Söhnen tun Musik- und Wortsprache so, als könnten sie die Zuhörenden „verzaubern“. Wie Martin Luther, Wolf Biermann und Schalom Ben-Chorin es beschrieben haben, eröffnen Musik- und Wortsprache ein Spielfeld der Auseinandersetzung mit existentiellen Fragen und beschwören mitten in der Zerbrochenheit der Welt die Ganzheit, mitten in der Omnipräsenz der Vergangenheit Ausblicke in die Zukunft. In den Kompositionen von Luciano Berio, Hans Otte, Dieter Schnebel und Jakob Ullmann zeigen sie, wie sie sich aneinander entäussern und verlieren können, um ihr ureigenes Wesen zu entdecken, sich neu zu gewinnen und ihre unmenschlichen Seiten zu entlarven. Sie dienen einander als „Hebammen“ für die Eröffnung neuen Lebenssinns, kurz: sie vertreiben gemeinsam den Teufel (Luther) und hoffen auf ein neues Pfingsten (Schnebel). In dieser Offenheit füreinander und indem sie im Sinne der avantgardistischen Musik (z.B. John Cages, Helmut Lachenmanns oder Olivier Messiaens) statt der unsicheren Sicherheit die sichere Unsicherheit ausdrücken möchten, den Tod bedenken und das Leben wagen wollen, werden sie zu Zeichen des weltoffenen Menschseins und zu Zeichen der Glaubensfreiheit.

Die Beziehung zwischen Musik- und Wortsprache kann im Gottesdienst dreifach wirksam werden:

- Dank ihres minutiös ausgestalteten Zusammenwirkens sowie wechselseitigen Bewegens und Interpretierens stellen Wort- und Musiksprache die *wichtigste Hör- und Spielhilfe* für das Gesamtsynagma des Gottesdienstgeschehens dar.

- Als Ausdruck von Weltoffenheit können Musik- und Wortsprache transparent werden für die Auferweckungskreativität und als doppelter Wegweiser zur abduktiv-imaginativen Rezeptivität wirken.
- Durch ihre gegenseitige Entäusserung bei gleichzeitiger Wahrung der Autonomie und indem sie sich aneinander verlieren, um sich neu zu gewinnen, zeigen sich Wort- und Musiksprache als Gemeinschaft „in nuce“, als Keimzelle der *polyphonen Gottesdienstgemeinschaft*, in der die abduktiv-imaginative Rezeptivität ihre Leibbezogenheit entdeckt.

Im Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache ruft die Incantation im Gottesdienst zeichenhaft das Du des auferweckenden Gottes an, das selbst in der Gottverlassenheit des Kreuzes noch da ist und einen Neuanfang macht sowie den Menschen als Grund und Neuanfang allen gottesdienstlichen Hörens, Singens und Sagens dient. Als Zeichen für den Leben schaffenden Dienst Gottes lädt die Incantation die Gemeinde dazu ein, den *Glanz* und die *Würde* wahrzunehmen, den die Welt und sie selbst in den Augen Gottes längst haben und immer neu bekommen.⁶² Sie lädt dazu ein, sich von der *Vielfalt und Schönheit der gottesdienstlichen Polyphonie von Lebensliedern* bewegen zu lassen und in sie einzustimmen.

Denn was wäre der Gottesdienst ohne Menschen, die zur Glaubensfreiheit „verzaubert“ werden und im Hören, Beten, Singen oder Sprechen ein neues Lebenslied anstimmen? Was wäre Gott, wenn er nicht im polyphonen Hören, Beten, Singen und Sprechen der Gemeinde angerufen und so gefeiert würde? Und was wäre der Mensch, wenn er nicht als Mitspieler und Mitspielerin in der gottesdienstlichen Polyphonie Mensch würde?⁶³

62 Vgl. Weder, Der Raum der Lieder 329.341.

63 Vgl. a.a.O. 341.

Literaturverzeichnis

- Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, in: G. Adorno/R. Tiedemann, (ed.), Gesammelte Schriften Bd. 7, Frankfurt a. M. 1970.
- Th. W. Adorno, Fragment über Musik und Sprache, in: ders., Gesammelte Schriften 16, Musikalische Schriften I–III, Frankfurt a. M. 1978, 251–256.
- B. M. Alman/P. T. Lambrou, Selbsthypnose. Ein Handbuch zur Selbsttherapie, Heidelberg ³1999.
- G. Aeschbacher, Musik im Kontext musikalischer Wirklichkeit, in: Institut für Kirchenmusik der evangelisch-reformierten Landeskirche des Kantons Zürich/Schweizerischer Arbeitskreis für evangelische Kirchenmusik (ed.), Musik in der evangelisch-reformierten Kirche. Eine Standortbestimmung, Zürich ²1989, 87–99.
- Chr. Albrecht, Die gottesdienstliche Musik, in: H.-Chr. Schmidt-Lauber/K.-H. Bieritz (ed.), Handbuch der Liturgik. Liturgiewissenschaft in Theologie und Praxis der Kirche, Leipzig/Göttingen 1995, 510–536.
- U. Asper, Bemerkungen zu den Aufgaben des Kirchenmusikers in der Gemeinde aus der Sicht des Praktikers, in: Institut für Kirchenmusik der evangelisch-reformierten Landeskirche des Kantons Zürich/Schweizerischer Arbeitskreis für evangelische Kirchenmusik (ed.), Musik in der evangelisch-reformierten Kirche. Eine Standortbestimmung, Zürich ²1989, 101–124.
- R. Babler, Geistliche Musik in kirchenferner Zeit. Zur Funktion der Sakralmusik in der Gegenwart, in: MGD 49 (1995) 69–72.
- C. Ph. E. Bach, Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, Faksimile-Reprint der Ausgaben von Teil I, Berlin 1753 und Teil II, Berlin 1762, Kassel/Basel/London/New York/Prag 1994.
- W. Bärtschi/D. Fueter, Zu „Glossolalie“ von Dieter Schnebel, in: Zürcher Kammerorchester (ed.), Programmheft zur schweizerischen Erstaufführung von Glossolalie, Zürich 1971.
- K. Barth, Wolfgang Amadeus Mozart 1756/1956, Zürich ¹³1996.
- O. Bayer, Erhörte Klage, in: NZSTh 25 (1983) 259–267.
- O. Bayer, Theologie und Gottesdienst, in: F.-O. Scharban (ed.), Erneuerung des Gottesdienstes, Hannover 1990, 19–35.
- B. Basting, Editorial, in: Unerhört. Zeit für neue Musik, du Heft 5 (1996) 15–17.
- Sch. Ben-Chorin, Ich lege meine Hand auf meinen Mund. Meditation zu Johannes Brahms „Ein deutsches Requiem“ (Ausschnitte) und Arnold Schönberg „Ein Überlebender aus Warschau“, Zürich 1992.
- J.-E. Berendt, Das Dritte Ohr. Vom Hören der Welt, Reinbek bei Hamburg 1988.

- L. Berio, *The string quartets*. Arditti string quartet, BBC Radio 3/WDR 2002.
- L. Berio, *Zu Notturmo*, in: W. Gratzner (ed.), *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*, Hofheim 1997, 215–219.
- B. Beuscher, *Verstehen Sie Spass? Zur Hermeneutik des Humors in praktisch-theologischer Perspektive*, in: D. Zillesen/S. Alkier/R. Koerrenz (ed.), *Praktisch-theologische Hermeneutik. Ansätze – Anregungen – Aufgaben*, Rheinbach/Merzbach 1991, 519–533.
- P. Bichsel, *Möchten Sie Mozart gewesen sein? Meditation zu Mozarts Credo-Messe KV 257*, Zürich ²1991.
- K.-H. Bieritz, *Ansätze zu einer Theorie des Gottesdienstes*, in: ThLZ 100 (1975) Sp. 721–737.
- K.-H. Bieritz, *Anthropologische Grundlegung*, in: H.-Chr. Schmidt-Lauber/K.-H. Bieritz (ed.), *Handbuch der Liturgik. Liturgiewissenschaft in Theologie und Praxis der Kirche*, Leipzig/Göttingen 1995, 96–127.
- K.-H. Bieritz, *Predigt-Kunst? Poesie als Predigt-Hilfe*, in: Past Theol 78 (1989) 228–246.
- W. Biermann, *Ich hatte viel Bekümmernis. Meditation zur Kantate Nr. 21 von J. S. Bach (BWV 21, Ausschnitte)*, Zürich 1991.
- M. Bierwisch, *Musik und Sprache. Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise*, in: E. Klemm, (ed.), *Jahrbuch Peters 2* (1979) 9–102.
- F. Blume (ed.), *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen* (Edition MGG), München/Kassel/Basel/London ⁵1983.
- W. Bongartz/B. Bongartz, *Hypnosetherapie*, Göttingen/Bern/Toronto/Seattle ²2000.
- D. Bonhoeffer, *Das Ausserordentliche wird Ereignis*, Gütersloh 1996.
- D. Bonhoeffer, *Widerstand und Ergebung*, München ³1985.
- Ch. Bossert, *Trossinger Orgeldekoration. Versuch eines Aufbruchs ins 21. Jahrhundert*, in: Verein NEUE MUSIK IN DER KIRCHE (ed.), *Neue Musik in der Kirche. IV. Internationaler Kongress für Kirchenmusik 1997 in der Kartause Ittingen*, Basel 1999, 52–65.
- H. Braunschweiger, *Auf dem Weg zu einer poetischen Homiletik. Einige Aspekte der Hermeneutik Ricoeurs als Impuls für die Homiletik*, EvTh 39 (1979) 127–143.
- C. Bresgen, *Die Improvisation in der Musik*, Wilhelmshaven 1983.
- P. Bubmann, *Dreamtime and Tribal Ritual: Elements of a Critical Theory of Popular Music*, in: J. M. Spencer (ed.), *Theomusicology. A Special Issue of Black Sacred Music: A Journal of Theomusicology*, Chapel Hill (N.C.) 1994, 92–106.
- P. Bubmann, *Techno als Rhythmus der Freiheit?*, in: G. Fermor/H.-M. Gutmann/H. Schroeter (ed.), *Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie (Hermeneutica Bd. 9)*, Rheinbach 2000, 237–266.

- E. Budde, Musik – Sprache – Sprachlosigkeit, in: K. H. Ehrenforth (ed.), *Humanität, Musik, Erziehung*, Mainz 1981, 131–151.
- P. Bühler, Christologie-Vorlesung an der Universität Zürich, WS 1997/98 (Nachschrift).
- R. Buland, Die Musik, das Spiel, der Ernst, das Spielerische ... ein Denkweg zur Begriffserklärung, in: I. Stampfl (ed.), *Musik und Spiel. Musikpädagogik – Musiktheater – Improvisation*, München 1995, 25–35.
- Ch. Bunnars, Kirchenmusikalischer Gottesdienst, in: H.-Chr. Schmidt-Lauber/K.-H. Bieritz (ed.), *Handbuch der Liturgik. Liturgiewissenschaft in Theologie und Praxis der Kirche*, Leipzig/Göttingen 1995, 830–842.
- B. Bürki, Ein Forschungsprojekt zur gottesdienstlichen Erneuerung in den Schweizer Kirchen, in: B. Bürki/M. Klöckener (ed.), *Liturgie in Bewegung. Beiträge zum Kolloquium Gottesdienstliche Erneuerung in den Schweizer Kirchen im 20. Jahrhundert*, Freiburg 2000, 17–21.
- A. Burzík, Üben im Flow – das Geheimnis der Meister. Eine ganzheitliche, körperorientierte Übemethode, in: *Schweizer Musikzeitung* 4 (2002) 3–6.
- A. Cadotsch, Die Synode 72 und ihre Wirkung auf das gottesdienstliche Leben in der Schweiz, in: B. Bürki/M. Klöckener (ed.), *Liturgie in Bewegung. Beiträge zum Kolloquium Gottesdienstliche Erneuerung in den Schweizer Kirchen im 20. Jahrhundert*, Freiburg 2000, 313–323.
- T. Casimir, Musik und Kommunikation, in: ders., *Musikkommunikation und ihre Wirkungen: Eine systemtheoretische Kritik Teil II*, Wiesbaden 1991, 62–192.
- P. Cornehl, Lieder – Lyrik – Liturgien. Sprache des Glaubens – Sprache des Zweifels, in: D. Zillesen/S. Alkier/R. Koerrenz (ed.), *Praktisch-theologische Hermeneutik. Ansätze – Anregungen – Aufgaben*, Rheinbach/Merzbach 1991, 297–305.
- J. Covach, The Quest of the Absolute: Schoenberg, Hauer and the Twelve-Tone Idea, in: J. M. Spencer (ed.), *Theomusicology. A Special Issue of Black Sacred Music: A Journal of Theomusicology*, Chapel Hill (N.C.) 1994, 156–177.
- M. Csikszentmihalyi/I. S. Csikszentmihalyi, Einführung, in: dies. (ed.), *Die aussergewöhnliche Erfahrung im Alltag. Die Psychologie des Flow-Erlebnisses*, Stuttgart 1995, 15–27.
- I. U. Dalferth, Volles Grab, leerer Glaube? Zum Streit um die Auferweckung des Gekreuzigten, in: *ZThK* 95 (1998) 379–409.
- I. U. Dalferth, Sühnopfer: Zur Heilsbedeutung des Todes Jesu, in: *Der auferweckte Gekreuzigte. Zur Grammatik der Christologie*, Tübingen 1994, 237–315.
- I. U. Dalferth, Ohne Ähnlichkeit. Zum theologischen Umgang mit Metaphern, in: *Institut für Hermeneutik der Theologischen Fakultät der Universität Zürich* (ed.), *Hermeneutische Blätter* 1 (1996) 1–4.

- H. Deuser, Christliche Religion – Zeichen unter Zeichen?, in: W. Engemann/R. Volp, (ed.), *Gib mir ein Zeichen. Zur Bedeutung der Semiotik für theologische Praxis- und Denkmodelle*, Berlin/New York 1992, 31–43.
- H. Domin, Wozu Lyrik heute? Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1993.
- G. Ebeling, Hermeneutik zwischen der Macht des Gotteswortes und seiner Entmachtung in der Moderne, in: *ZThK* 91 (1994) 80–96.
- U. Eco: *Umriss einer atheistischen Theologie*, in: W. Engemann/R. Volp (ed.), *Gib mir ein Zeichen. Zur Bedeutung der Semiotik für theologische Praxis- und Denkmodelle*, Berlin/New York 1992, 63–71.
- U. Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1993.
- U. Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1994.
- U. Eco, *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München 1994.
- U. Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, München 1995.
- U. Eco, *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, Leipzig 1995.
- K. H. Ehrenforth (ed.), *Humanität, Musik, Erziehung*, Mainz 1981.
- A. Ehrensperger, „Dies tut zu meinem Gedächtnis!“ Gedenken und Vergewärtigen als grundlegende Vorgänge des gottesdienstlichen Feierns, in: *MGD* 50 (1996) 118–125.
- A. Ehrensperger, Die Gottesdienstreform der Zürcher Kirche, in: B. Bürki/M. Klöckener (ed.), *Liturgie in Bewegung. Beiträge zum Kolloquium Gottesdienstliche Erneuerung in den Schweizer Kirchen im 20. Jahrhundert*, Freiburg 2000, 192–205.
- A. Ehrensperger, Erneuerung des Gottesdienstes – Utopie oder Hoffnung? Gedanken zum Gottesdienstverständnis der Disputation 84, in: *MGD* 42 (1988) 120–128.
- W. Engemann, Semiotik und Theologie – Szenen einer Ehe, in: W. Engemann/R. Volp, (ed.), *Gib mir ein Zeichen. Zur Bedeutung der Semiotik für theologische Praxis- und Denkmodelle*, Berlin/New York 1992, 3–8.
- W. Engemann, Semiotische Homiletik. Prämissen – Analysen – Konsequenzen (*THLI* 5), Marburg 1992.
- W. Engemann, Vom Nutzen eines semiotischen Ritardando im Konzert hermeneutischer Plädoyers. Zur Bedeutung der Semiotik für eine praktisch-theologische Hermeneutik, in: D. Zillesen/S. Alkier/R. Koerrenz (ed.), *Praktisch-theologische Hermeneutik. Ansätze – Anregungen – Aufgaben*, Rheinbach/Merzbach 1991, 161–179.
- W. Engemann, Wider den redundanten Exzess. Semiotisches Plädoyer für eine ergänzungsbedürftige Predigt, in: *ThLZ* 115 (1990) Sp. 785–800.
- Th. Erne, Die Kunst der Aneignung in der Aneignung der Kunst, *ZThK* 93 (1996) 149–162.

- Th. Erne, Spielräume des Lebens. Zur Bedeutung des Spiels für die Praktische Theologie, in: *Magazin für Theologie und Ästhetik* 24 (2003) 1–10 (www.theomag.de/24/te4.htm, abgerufen am 5.8.2003).
- Evangelisch-reformierte Landeskirche des Kantons Zürich (ed.), *Zürcher Disputation 84. Ergebnisse, Beiträge zur Standortbestimmung und Erneuerung unserer Kirche*, Zürich 1987.
- P. Faltin, Bedeutung ästhetischer Zeichen, in: Ch. Nauck-Borner (ed.), *Musik und Sprache*, Aachen 1985, 1–189.
- P. Faltin, *Phänomenologie der musikalischen Form*, Wiesbaden 1979.
- P. Faltin/H.-P. Reinecke (ed.), *Musik und Verstehen – Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, Köln 1973.
- H. Feldmann, *Mimesis und Wirklichkeit*, München 1988.
- E. P. Fischer, Wissenschaft braucht Poesie, in: *Die Weltwoche* 9 (2000) 60.
- M. Fischer (ed.), *Da berühren sich Himmel und Erde. Musik und Spiritualität. Eine Anthologie*, Zürich und Düsseldorf 1998.
- R. Fleischer, Einführung in die semiotische Gottesdienstanalyse, in: P. Düsterfeld (ed.), *Neue Wege der Verkündigung*, Düsseldorf 1983, 99–122.
- R. Fleischer, *Verständnisbedingungen religiöser Symbole am Beispiel von Taufritualen – ein semiotischer Versuch*, Mainz 1984.
- R. Fleischer, Zeichen, Symbol und Transzendenz, in: R. Volp (ed.), *Zeichen: Semiotik in Theologie und Gottesdienst*, München/Mainz 1982, 169–192.
- U. Frauchiger, *Mein Mozart. Essays*, Frauenfeld/Stuttgart/Wien 2005.
- U. Frauchiger, Musik bewegt, in: *Schweizer Musikzeitung* 4 (2004) 3–5.
- U. Frauchiger, *Was zum Teufel ist mit der Musik los? Eine Art Musiksoziologie für Kenner und Liebhaber*, Bern ¹¹1991.
- H. G. Gadamer, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart 1977.
- H. Gadsch, Geistliche Musik – Weltliche Musik, in: *MuK* 37 (1967) 50–52.
- Genossenschaft Verlag der Zürcher Bibel beim Theologischen Verlag Zürich (ed.), *Zürcher Bibel*, Zürich 2007.
- Th. Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der Abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe Berlin/Göttingen/Heidelberg* 1954.
- Gesangbuchverein (ed.), *Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirche der deutschsprachigen Schweiz (RG)*, Basel/Zürich 1998.
- A. Gier, „Parler, c’est manquer de clairvoyance“. Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema, in: A. Gier/G. W. Gruber (ed.), *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt a. M. 1995, 9–17.
- H. Girschweiler, Populärmusik im Gottesdienst, in: *MGD* 51 (1997) 186–207.

- W. Gratzner, Musik – nicht nur vom Hörensagen, in: ders. (ed.), Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart, Hofheim 1997, 7–10.
- G. W. Gruber, Literatur und Musik – ein komparatives Dilemma, in: A. Gier/G. W. Gruber (ed.), Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft, Frankfurt a. M. 1995, 19–33.
- W. Gruhn, „Argumentum e silentio“. Fünf Annäherungen an Luciano Berios Streichquartett Notturmo, in: W. Gratzner (ed.), Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart, Hofheim 1997, 220–230.
- W. Gruhn, Musiksprache, Sprachmusik, Textvertonung. Aspekte des Verhältnisses von Musik, Sprache und Text, Frankfurt a. M. 1978.
- W. Gruhn, Wahrnehmen und Verstehen, Untersuchungen zum Verstehensbegriff in der Musik, Wilhelmshaven 1998.
- A. Grözinger, Die Kirche – ist sie noch zu retten? Anstiftungen für das Christentum in postmoderner Gesellschaft, Gütersloh 1998.
- A. Grözinger, Praktische Theologie als Kunst der Wahrnehmung, Gütersloh 1995.
- A. Grözinger, Toleranz und Leidenschaft. Über das Predigen in einer pluralistischen Gesellschaft, Gütersloh 2004.
- H.-M. Gutmann, Grenzgänge. Einfälle zu Jazz und Theologie, in: G. Fermor/H.-M. Gutmann/H. Schroeter (ed.), Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie (Hermeneutica Bd. 9), Rheinbach 2000, 78–97.
- W. Hahne, Alles Leben hat und braucht seine Zeit. Zum Verhältnis von Situation, Tradition und Innovation christlicher Liturgie(n), in: Verein NEUE MUSIK IN DER KIRCHE (ed.), Neue Musik in der Kirche. IV. Internationaler Kongress für Kirchenmusik 1997 in der Kartause Ittingen, Basel 1999, 36–42.
- W. Hahne, Spielraum des Glaubens. Gottesdienst als Einheit von Ritus, Feier und Spiel, in: Verein NEUE MUSIK IN DER KIRCHE (ed.), Neue Musik in der Kirche. IV. Internationaler Kongress für Kirchenmusik 1997 in der Kartause Ittingen, Basel 1999, 23–33.
- H. Handt, Vorspiel der Ewigkeit. Musik und Transzendenz, in: P. Bubmann (ed.), Menschenfreundliche Musik: politische, therapeutische und religiöse Aspekte des Musikerlebens, Gütersloh 1993, 84–99.
- Ph. Harnoncourt, Liturgie und Musik. Liturgiewissenschaft und Hymnologie – Kunst als Theologie, in: ThQ 177 (1997) 283–292.
- Ph. Harnoncourt/H. B. Meyer/H. Huckle, Singen und Musizieren, in: H. B. Meyer u.a. (ed.), Handbuch der Liturgiewissenschaft, Teil 3: Gestalt des Gottesdienstes. Sprachliche und nichtsprachliche Ausdrucksformen, Regensburg 1987, 131–219.
- E. Hauschildt, Unterhaltungsmusik in der Kirche. Der Streit um Musik bei Kasualien, in: G. Fermor/H.-M. Gutmann/H. Schroeter (ed.), Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie (Hermeneutica Bd. 9) 285–298.

- M. Hauskeller, Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto, München ⁶2002.
- F. Hegi, Improvisation und Musiktherapie. Möglichkeiten und Wirkungen von freier Musik (Kunst – Therapie – Kreativität Bd. 4), Paderborn ²1988.
- Übergänge zwischen Sprache und Musik. Die Wirkungskomponenten der Musiktherapie, Paderborn 1998.
- H.-G. Heimbrock, „Modo religioso“. Klang und religiöse Bedürfnisse, in: G. Fermor/H.-M. Gutmann/H. Schroeter (ed.), Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie (Hermeneutica Bd. 9), Rheinbach 2000.
- J. Henkys, Singender und gesungener Glaube. Das Kirchenlied im christlichen Leben, in: J. Seim/L. Steiger (ed.), „Lobet Gott“. Beiträge zur theologischen Ästhetik, München 1990, 124–134.
- O. Herlyn, Theologie der Gottesdienstgestaltung, Göttingen ²1992.
- J. Hermelink/E. Mücke, Predigt als Arbeit an mentalen Bildern. Zur Rezeption der Textsemiotik in der Predigtanalyse, in: PrTh 30 (1995) 219–239.
- F. Hiddemann, Geheimnis und Rätsel. Studie zum Gebrauch zweier Begriffe in Theologie und Ästhetik, in: W. Engemann/R. Volp (ed.), Gib mir ein Zeichen. Zur Bedeutung der Semiotik für theologische Praxis- und Denkmolelle, Berlin/New York 1992, 73–94.
- E. Holenstein, Einführung: Semiotica universalis, in: ders. (ed.), Jakobson, Roman: Semiotik: Ausgewählte Texte 1919–1982, Frankfurt 1988, 1–31.
- E.-M. Houben, Die Aufhebung der Zeit. Die Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1992.
- M. D. Hulsether, Jesus and Madonna: North American Liberation Theologies an Secular Popular Music, in: J. M. Spencer, ed., Theomusicology. A Special Issue of Black Sacred Music: A Journal of Theomusicology, Chapel Hill (N.C.) 1994, 239–253.
- F. Ph. Ingold, Schreien, Flüstern, Zischen, Glucksen. Eberhard Blums puristische Exzesse, in: Unerhört. Zeit für neue Musik, du Heft 5 (1996) 56–58.
- R. Jakobson, Musikwissenschaft und Linguistik, in: E. Holenstein (ed.), Jakobson, Roman: Semiotik: Ausgewählte Texte 1919–1982, Frankfurt a. M. 1988, 281–300.
- M. Jenny, Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern, Zürich 1983.
- M. Josuttis, Der Gottesdienst als Ritual, in: F. Wintzer, Praktische Theologie, Neukirchen-Vluyn ²1985, 40–53.
- M. Josuttis, Theologie des Gottesdienstes bei Luther, in: F. Wintzer, Praktische Theologie. Neukirchen-Vluyn ²1985, 29–39.
- M. Josuttis, Das Ziel des Gottesdienstes. Aktion oder Feier? in: ders., Praxis des Evangeliums zwischen Politik und Religion, München ⁴1988, 142–163.
- M. Josuttis, Praxis des Evangeliums zwischen Politik und Religion, München ⁴1988.

- M. Josuttis, *Der Weg in das Leben*, München 1991.
- E. Jüngel, *Der Gottesdienst als Fest der Freiheit*, in: *ZdZ* 38 (1984) 264–272.
- E. Jüngel, *Auch das Schöne muss sterben*, in: ders., *Wertlose Wahrheit. Zur Identität und Relevanz des christlichen Glaubens. Theologische Erörterungen III*, München 1990, 378–396.
- E. Jüngel, *Befreiende Freiheit – als Merkmal christlicher Existenz*, in: ders., *Anfänger. Herkunft und Zukunft christlicher Existenz*, Stuttgart 2003, 11–35.
- R. Kager, *Die Schocks des Unverständlichen*, in: *Unerhört. Zeit für neue Musik*, du Heft 5 (1996) 86f.
- M. Kaltenecker, *Manches geht in Nacht verloren. Fragmente zu Lachenmanns Reigen seliger Geister*, in: W. Gratzner (ed.), *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*, Hofheim 1997, 33–49.
- S. Kaufmann, „Mensch Fremdwort-Tier Wort-Tier, Tier, das den Mitschmerz kennt“. Die Bedeutung poetischer Sprache für ein „weltliches Sprechen von Gott“ am Beispiel der Lyrik Hilde Domins, in: D. Zillesen/S. Alkier/R. Koerrenz, (ed.), *Praktisch-theologische Hermeneutik. Ansätze – Anregungen – Aufgaben*, Rheinbach/Merzbach 1991, 307–326.
- V. Karbusicky, *Grundriss der musikalischen Semantik*, Darmstadt 1986.
- H. Kerner, *Die Erneuerung des Gottesdienstes. Gottesdienst als Gestaltungsaufgabe*, in: H.-Chr. Schmidt-Lauber/K.-H. Bieritz (ed.), *Handbuch der Liturgik. Liturgiewissenschaft in Theologie und Praxis der Kirche*, Leipzig/Göttingen 1995, 971–984.
- Kirchenrat des Kantons Zürich (ed.), *Einführung in die einzelnen Teil des Gottesdienstes*, in: ders., *Zürcher Kirchenbuch, Kommentar* (1971).
- P. Kivy, *Music alone. Philosophical Reflections on the purely musical experience*, Ithaca/London 1990.
- M. Klessmann, *Predigt als symbolischer Kommunikationsprozess. Zur Bedeutung der Symboldidaktik für die Homiletik*, in: *PrTh* 30 (1995) 291–305.
- Th. Klie, *Immer mal wieder gespielt. Zur sprunghaften Rezeption des Spielbegriffs in der Praktischen Theologie*, in: *Magazin für Theologie und Ästhetik* 24 (2003) 1–12 (<http://www.theomag.de/24/tk1.htm>, abgerufen am 5.8.2003).
- Th. Klie, *Zeichen und Spiel. Semiotische und spieltheoretische Rekonstruktion der Pastoraltheologie (PThK 11)*, Gütersloh 2003.
- U. Knellwolf, *Die Musik im reformierten Gemeindegottesdienst*, in: Institut für Kirchenmusik der evangelisch-reformierten Landeskirche des Kantons Zürich/Schweizerischer Arbeitskreis für evangelische Kirchenmusik (ed.), *Musik in der evangelisch-reformierten Kirche. Eine Standortbestimmung*, Zürich 1989, 45–86.
- U. Knellwolf, *Theologische und ekklesiologische Entwicklungen im Umfeld der Kirchenmusik seit 1950*, in: *MGD* 49 (1995) 62–69.
- B. W. Köber, *Die Elemente des Gottesdienstes (Wort Gottes, Gebet, Lied, Segen)*, in: H.-Chr. Schmidt-Lauber/K.-H. Bieritz (ed.), *Handbuch der Litur-*

- gik. Liturgiewissenschaft in Theologie und Praxis der Kirche, Leipzig/Göttingen 1995, 689–714.
- W. Kolneder, Geschichte der Musik. Ein Studienhelfer und Prüfungshelfer, Heinrichshofen ¹⁵2003.
- W. Köppen, Von der Kunst, Neues zu hören. Gottesdienst in neuer Form und neue Musik: Ein Bericht, in: Gottesdienst und Kirchenmusik (GuK) 1971, 158–169.
- G. A. Krieg, Das Verhältnis von Theologie und Musik vor dem Horizont der Postmoderne, in: G. Fermor/H.-M. Gutmann/H. Schroeter (ed.), Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie (Hermeneutica Bd. 9), Rheinbach 2000, 152–179.
- G. A. Krieg, Der exemplarische Hörer, in: ZThK 90 (1993) 328–354.
- G. A. Krieg, Die gottesdienstliche Musik als theologisches Problem, Göttingen 1990.
- G. A. Krieg, Die Liedpredigt aus kirchenmusikalischer Sicht, in: F. Wintzer/H. Schroer (ed.), Lebendiger Glaube. Liedpredigten zu neuen und alten Liedern, Göttingen 1997, 13–29.
- G. A. Krieg, Grundprobleme theologischer Musikbetrachtung, in: Past Theol 77 (1988) 240–253.
- G. A. Krieg, Überlegungen zur Aufführung und Rezeption von Musik in der kirchlichen Praxis. Zur Frage der Problematik hermeneutischer Modelle, in: D. Zillesen/S. Alkier/R. Koerrenz (ed.), Praktisch-theologische Hermeneutik. Ansätze – Anregungen – Aufgaben, Rheinbach/Merzbach 1991, 327–337.
- W. Krötke, Räume, Szenen, Gestalten. Zur ästhetischen Dimension des christlichen Glaubens, in: BThZ 20 (2003) 3–13.
- K. Kropfinger, Essenz und Überdauern der Moderne. Zur Aktualität einer „Avantgarde“, in: dissonanz 89 (2005) 4–13.
- R. Kunz, Gottesdienst evangelisch reformiert. Liturgik und Liturgie in der Kirche Zwinglis, Zürich 2001.
- U. Lutz, L'improvisation devrait être une attitude fondamentale, in: Schweizer Musikzeitung 10 (2002) 13.
- H. Lachenmann, 2. Streichquartett „Reigen seliger Geister“ (1989), Tanzsuite mit Deutschlandlied. Musik für Orchester mit Streichquartett (1979/80), Arditti String Quartet und Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, AUDI-VIS/NAIVE 2000 (CD).
- H. Lachenmann, Über mein 2. Streichquartett („Reigen seliger Geister“), in: W. Gratzer (ed.), Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart, Hofheim 1997, 13–32.
- E. Lange, Was nützt uns der Gottesdienst, in: A. Beutel u.a. (ed.), Homiletisches Lesebuch. Texte zur heutigen Predigtlehre, Tübingen 1986, 332–340.

- H. Leitner, Improvisation – Einführungsvortrag, in: I. Stampfl (ed.), Musik und Spiel. Musikpädagogik – Musiktheater – Improvisation, München 1995, 40–45.
- R. Leuenberger, Wahrheit und Spiel. Zur Frage der Zukunft des Gottesdienstes, in: F. Grünewald (ed.), Robert Leuenberger. Erwogenes und Gewagtes. Eine Sammlung seiner Aufsätze zum 70. Geburtstag, Zürich 1986, 137–152.
- Liturgiekonferenz der evangelisch-reformierten Kirchen in der deutschsprachigen Schweiz (ed.), Liturgie Bd. I: Gottesdienstordnungen, Bern 1972.
- U. Looser-Menge, Musik und Spiel, in: I. Stampfl (ed.), Musik und Spiel. Musikpädagogik – Musiktheater – Improvisation, München 1995, 18–24.
- A. Luff, Die barocke Gefangenschaft der deutschen Kirche und die romantische Gefangenschaft der englischen Kirche, in: MGD 49 (1995) 72–74.
- M. Luther, Briefwechsel, in: ders., Werke. Kritische Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe) Bd. 5, Weimar/Graz 1969, 635–640.
- M. Luther, „Über die Musik“, in: ders., Werke. Kritische Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe) Bd. 5, Weimar/Graz 1969, 695f.
- A. Marti, Das neue Gesangbuch – Kapitel 1: Gottesdienst in der Bibel – Psalmen und andere biblische Gesänge, in: MGD 51 (1997) 138–151.
- A. Marti, Die geistliche Musik existiert nicht. Musik im Raum von Kirche und Liturgie, in: Verein NEUE MUSIK IN DER KIRCHE (ed.), Neue Musik in der Kirche. IV. Internationaler Kongress für Kirchenmusik 1997 in der Kartause Ittingen, Basel 1999, 45–49.
- A. Marti, Kirchenmusik zwischen Avantgarde und Popularismus. Anliegen – Chancen – Probleme, in: Fachverein der evangelisch-theologischen Fakultät/Fachverein Musikwissenschaft der Universität Zürich (ed.), Theodorant/Resonanz 1 (1995) 16–20.
- K. Marti, Der Heilige Geist ist keine Zimmerlinde. 80 ausgewählte Texte, Stuttgart 2000.
- K. Marti, Du. Rühmungen, Stuttgart 2008.
- K. Marti, Namenszug mit Mond. Gedichte, Zürich/Frauenfeld 1996.
- K. Marti, O Gott! Lachen Weinen Lieben. Ermutigungen zum Leben, Stuttgart 1995.
- K. Marti, Urgrund Liebe. Klagen, Wünsche. Lieder, Stuttgart 1987.
- G. M. Martin, Predigt als „offenes Kunstwerk“? Zum Dialog zwischen Homiletik und Rezeptionsästhetik, in: EvTh 44 (1984) 46–58.
- P. von Matt, Die verdächtige Pracht. Über Dichter und Gedichte, München/Wien 1998.
- P. von Matt, Über die doppelte Notwendigkeit der Kunst, in: Weltwoche-Supplement 6 (1996) 20–25.
- D. Mersch, Umberto Eco. Zur Einführung, Hamburg 1993

- G. Meyer-Denkman, Struktur und Praxis Neuer Musik im Unterricht, Wien 1972.
- M. Meyer-Blanck, Der Ertrag semiotischer Theorien für die Praktische Theologie, BThZ 14 (1997) 190–219.
- M. Meyer-Blanck, Vom Symbol zum Zeichen. Symboldidaktik und Semiotik, Hannover 1995.
- Th. Meyer, Dieter Schnebel („Glossolalie 61“), in: Unerhört. Zeit für neue Musik, du Heft 5 (1996) 62f.
- Th. Meyer, György Ligeti („Nouvelles Aventures“), in: Unerhört. Zeit für neue Musik, du Heft 5 (1996) 82.
- Th. Meyer, „J’écris pour exprimer ma foi“. Olivier Messiaen im Gespräch, in: dissonanz 89 (2005) 14–17.
- Th. Meyer, Sofia Gubaidulina („Rumore e silenzio“), in: Unerhört. Zeit für neue Musik, du Heft 5 (1996) 74f.
- M. Mezger, Geistliche Musik – in theologischer Sicht, MuK 37 (1967), 97–109.
- M. Mezger, Musik als Ausdruck religiöser Erfahrung und Gemeinschaft, in: Handbuch der Praktischen Theologie Bd. 2, Gütersloh 1981, 96–106.
- M. Mezger, Musik – ihr Daseinsrecht in der Kirche, in: Musik und Kirche 43 (1973) 213–222.
- U. Michels, dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte, Bd. 1: Von den Anfängen bis zur Renaissance, München ⁸1984, Bd. 2: Vom Barock bis zur Gegenwart, München 1985.
- R. G. Mitchell, Soziologische Implikationen des flow-Erlebnisses, in: M. Csikszentmihalyi/I. S. Csikszentmihalyi (ed.), Die aussergewöhnliche Erfahrung im Alltag. Die Psychologie des Flow-Erlebnisses, Stuttgart 1995, 50–76.
- D. de la Motte, Musikalische Analyse. Textteil, Kassel/Basel/London ⁴1981.
- D. de la Motte, Musik und Spiel, in: I. Stampfl (ed.), Musik und Spiel. Musikpädagogik – Musiktheater – Improvisation, München 1995, 8–10.
- H. de la Motte-Haber, Musik und Religion, Laaber 2005.
- H. Muck, Die Rezeption einer Dorfliturgie, in: R. Volp (ed.), Zeichen: Semiotik in Theologie und Gottesdienst, München/Mainz 1982, 284–306.
- A. Müller, Bleibt die Liturgie? Überlegungen zu einem tragfähigen Liturgieverständnis angesichts heutiger Infragestellungen, in: LJ 39 (1989) 155–167.
- Th. Müller, Evangelischer Gottesdienst. Liturgische Vielfalt im religiösen und gesellschaftlichen Umfeld, Stuttgart/Berlin/Köln 1993.
- W. Müller-Bech, Musica et homo ludens, in: I. Stampfl (ed.), Musik und Spiel. Musikpädagogik – Musiktheater – Improvisation, München 1995, 81–92.
- W. Müller-Bech, Musikalische Aussage und Musikalisches Verstehen, in: Schweizerische Musikpädagogische Blätter 83 (1995) 127–132.
- A. Muschg, Wo alles aufhört, beginnt das Spiel. Gedanken über Mozarts „Zauberflöte“ (Kv 620, Ausschnitte), Zürich 1991.

- J. Nakamura, Optimales Erleben und die Nutzung der Begabung, in: M. Csikszentmihalyi/I. S. Csikszentmihalyi (ed.), *Die aussergewöhnliche Erfahrung im Alltag. Die Psychologie des Flow-Erlebnisses*, Stuttgart 1995, 326–334.
- A. M. S. Nelson, Test, Texture, and Context in Theological Perspective, in: J. M. Spencer, (ed.), *Theomusicology. A Special Issue of Black Sacred Music: A Journal of Theomusicology*, Chapel Hill (N.C.) 1994, 64–77.
- J. Oelkers, Musik und die Schulung des Gehörs. Vortrag auf der Tagung „Ohren auf“ vom 26.5.2002, 1–12 (<http://www.paed.unizh.ch/ap/downloads/oelkers/vortraege/061>, abgerufen am 22.9.2004).
- M. Périllard, Le Synode protestant suisse (1983–1987) et le renouveau du culte, in: B. Bürki/M. Klöckener (ed.), *Liturgie in Bewegung. Beiträge zum Kolloquium Gottesdienstliche Erneuerung in den Schweizer Kirchen im 20. Jahrhundert*, Freiburg 2000, 324–337.
- H. R. Picard, Die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur, in: A. Gier/G. W. Gruber (ed.), *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt a. M. 1995, 35–60.
- M. L. Pirner, Religionspädagogik und Musikpädagogik – entfremdete Schwestern auf dem Weg zu einer neuen Sachlichkeit, in: G. Fermor/H.-M. Gutmann/H. Schroeter (ed.), *Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie (Hermeneutica Bd. 9)*, 267–284.
- K. Rathunde, Optimales Erleben und die Familienumwelt, in: M. Csikszentmihalyi/I. S. Csikszentmihalyi (ed.), *Die aussergewöhnliche Erfahrung im Alltag. Die Psychologie des Flow-Erlebnisses*, Stuttgart 1995, 351–376.
- U. Rauchfleisch, *Musik schöpfen, Musik hören. Ein psychologischer Zugang*, Göttingen/Zürich 1996.
- H. Rauhe, Wie Musik helfend und heilend wirken kann, in: P. Bubmann (ed.), *Menschenfreundliche Musik: politische, therapeutische und religiöse Aspekte des Musikerlebens*, Gütersloh 1993, 128–144.
- Ch. Reich, Überlegungen zum Verhältnis von Musik und Evangelium, in: *MuK* 62 (1992) 2–11.
- S. Reich, Sprechmelodien, in: *Unerhört. Zeit für neue Musik*, du Heft 5 (1996) 64.
- W. Rihm, Brief an W. Gratzner, in: ders. (ed.), *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*, Hofheim 1997, 9.
- J. F. Rochlitz, Eine Anekdote aus Mozarts Leben, in: M. Fischer (ed.), *Da berühren sich Himmel und Erde. Musik und Spiritualität. Eine Anthologie*, Zürich/Düsseldorf 1998, 73f.
- K. Röhring, Durch-Sichtige Welt. Transzendenz in der zeitgenössischen Musik als Transparenz von Welt, in: P. Bubmann (ed.), *Menschenfreundliche Musik: politische, therapeutische und religiöse Aspekte des Musikerlebens*, Gütersloh 1993, 100–113.
- K. Röhring, *Neue Musik in der Welt des Christentums*, München 1975.

- K. Röhring, *Sermo voci copulatus*. Wie die Kirche mit neuer Musik predigen und feiern kann, in: Verein NEUE MUSIK IN DER KIRCHE (ed.), *Neue Musik in der Kirche. IV. Internationaler Kongress für Kirchenmusik 1997 in der Kartause Ittingen*, Basel 1999, 68–87.
- D. Rössler, *Grundriss der Praktischen Theologie*, Berlin/New York 1986.
- M. Rössler, *Kirchenmusik*, in: *Handbuch der Praktischen Theologie* Bd. 3, Gütersloh 1983, 214–224.
- J. Rohwer, *Neue Musik – kirchenfeindlich?* In: *MuK* 42 (1972) 64–73.
- H. Saner, *Die anthropologische Bedeutung des Spiels*, in: *Kommunikation* 78 (1997) 4–13.
- Ch. Scheib, *Fragment zu palimpsest*, in: W. Gratzner (ed.), *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*, Hofheim 1997, 90f.
- M. Scherrer, *Allegro Continuo*. Luciano Berio zählt Klangfluten, in: *Unerhört. Zeit für neue Musik*, du Heft 5 (1996) 39–41.
- A. Schilson, „Feier“ und „Heiliges Spiel“. Wandlungen im heutigen Gottesdienst- und Sakramentenverständnis, in: K. Richter/A. Schilson, *Den Glauben feiern. Wege liturgischer Erneuerung*, Mainz 1989, 78–108.
- A. Schilson, *Liturgie und Menschsein. Überlegungen zur Liturgiefähigkeit des Menschen am Ende des 20. Jahrhunderts*, in: *LJ* 39 (1989) 206–227.
- A. Schilson, *Romano Guardini – Wegbereiter und Wegbegleiter der Liturgischen Erneuerung*, in: ders., *Perspektiven theologischer Erneuerung: Studien zum Werk Romano Guardinis*, Düsseldorf 1986, 34–62.
- G. Schiwy/R. Volp/H. Muck, *Zeichen im Gottesdienst*, München 1976.
- H.-Ch. Schmidt-Lauber, *Die Zukunft des Gottesdienstes. Von der Notwendigkeit lebendiger Liturgie*, Stuttgart 1990.
- D. Schnebel, *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, Köln 1972.
- D. Schnebel, *Geistliche Musik heute*, in: *MuK* 37 (1967), 109–118.
- D. Schnebel, *Musik – eine Sprache?* In: *Unerhört. Zeit für neue Musik*, du Heft 5 (1996) 18f.
- M. Schröder, „Könnt ihr mich hören?“ Gespräche mit Popstars über die religiöse Dimension ihrer Musik, in: G. Fermor/H.-M. Gutmann/H. Schroeter (ed.), *Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie (Hermeneutica Bd. 9)*, Rheinbach 2000, 40–77.
- H. Schroer, *Kirchenmusik und Gottesdienst. Referat auf dem Studientag in Herford am 16. 10. 1978*, in: *KMus* 29 (1978) 189–198.
- H. Schroer, *Anmerkungen zu den Thesen von D. Schuberth zum Referat*, in: *KMus* 29 (1978) 201f.
- H. Schroer, *Musik als „Offenbarung des Unendlichen?“ Die Transzendenz der Kunst und die Offenbarung Gottes*, in: K. H. Ehrenforth (ed.), *Humanität, Musik, Erziehung*, Mainz 1981, 64–89.

- H. Schroer, Umberto Eco als Predigthelfer? Fragen an Gerhard Marcel Martin, in: *EvTh* 44 (1984) 58–63.
- D. Schuberth, Kirchenmusik und Gottesdienst. Thesen zum Referat von Henning Schroer, in: *KMus* 29 (1978) 199–201.
- W. Schurian, Psychologie ästhetischer Wahrnehmungen. Selbstorganisation und Vielschichtigkeit von Empfindungen, Verhalten und Verlangen, Opladen 1986.
- B. Schwarze, Religion, Rock, and Research, in: J. M. Spencer (ed.), *Theomusicology. A Special Issue of Black Sacred Music: A Journal of Theomusicology*, Chapel Hill (N.C.) 1994, 78–91.
- R. Schweizer, Ritual und Aufbruch. Kirchenmusik zwischen pädagogischem Handeln und künstlerischem Anspruch, München 1996.
- R. Schweizer, Zwischen Ritual und Aufbruch. Zur therapeutischen Dimension der Kirchenmusik, in: P. Bubmann (ed.), *Menschenfreundliche Musik: politische, therapeutische und religiöse Aspekte des Musikerlebens*, Gütersloh 1993, 145–153.
- R. M. Shelton, Doing Theology with Willie Nelson, in: J. M. Spencer (ed.), *Theomusicology. A Special Issue of Black Sacred Music: A Journal of Theomusicology*, Chapel Hill (N.C.) 1994, 254–264.
- J. M. Spencer, Overview of American Popular Musik in a Theological Perspective, in: J. M. Spencer, (ed.), *Theomusicology. A Special Issue of Black Sacred Music: A Journal of Theomusicology*, Chapel Hill (N.C.) 1994, 205–218.
- H.-J. Stefan, Ein notwendiges Gespräch ist im Gang, in: Institut für Kirchenmusik der evangelisch-reformierten Landeskirche des Kantons Zürich/Schweizerischer Arbeitskreis für evangelische Kirchenmusik (ed.), *Musik in der evangelisch-reformierten Kirche. Eine Standortbestimmung*, Zürich 1989, 125–131.
- I. Stampfl, Die Bedeutung „spielerischer“ Elemente im Musikunterricht allgemeinbildender Schulen in Geschichte und Gegenwart, in: I. Stampfl (ed.), *Musik und Spiel. Musikpädagogik – Musiktheater – Improvisation*, München 1995, 11–17.
- I. Stampfl, Eröffnungsrede, in: I. Stampfl (ed.), *Musik und Spiel. Musikpädagogik – Musiktheater – Improvisation*, München 1995, 6f.
- J. Stenzl, Aushorchen und Schweigen. György Kurtàgs Anreicherung des Gewöhnlichen, in: *Unerhört. Zeit für neue Musik*, du Heft 5 (1996) 32–34.
- J. Stenzl, Die Schönheit des Unerkannten und Ungewohnten, in: H. Lachemann, *Reigen seliger Geister. Tanzsuite mit Deutschlandlied. Musik für Orchester mit Streichquartett, Arditti String Quartett und Deutsches Symphonie-Orchester Berlin*, AUDIVIS/NAIVE 2000, CD-Booklet 9f.
- Ph. Stoellger, Das Spiel der Hermeneutik und der Kampf, in: Institut für Hermeneutik und Religionsphilosophie der Theologischen Fakultät der Universität Zürich (ed.), *Theologica* 1 (1999) 3–12.

- M. Sumner Harvey, Rhythm, Ritual and Religion: Postmodern (Musical) Agonistes, in: J. M. Spencer (ed.), *Theomusicology. A special issue of black sacred music: A Journal of Theomusicology*, Chapel Hill (N.C.) 1994, 178–201.
- G. Theissen, *Zeichensprache des Glaubens. Chancen der Predigt heute*, Gütersloh 1994.
- H. Tremml, Anklänge. Von der Nähe der poplarmusikalischen Szene zur Religion und vom theologischen Umgang mit beiden, in: G. Fermor/H.-M. Gutmann/H. Schroeter (ed.), *Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie (Hermeneutica Bd. 9)*, Rheinbach 2000, 180–203.
- M. Trowitzsch, Art. Phantasie, in: TRE 26 (1996) 469–472.
- J. ullmann, palimpsest. 13 fragmente zu komposition à 9, in: W. Gratzner (ed.), *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*, Hofheim 1997, 70–89.
- M. Uvietta, String quartets by Luciano Berio, in: Luciano Berio, *The string quartets. Arditti string quartet, BBC Radio 3/WDR (2002) CD-Booklet* 10–15.
- R. Volp, Ästhetik als Anfrage gegenüber einer Kirche in der Defensive. Beobachtungen zum Gestaltproblem der Religion, in: D. Zillesen/S. Alkier/R. Koerrenz (ed.), *Praktisch-theologische Hermeneutik. Ansätze – Anregungen – Aufgaben*, Rheinbach/Merzbach 1991, 277–294.
- R. Volp, Grenzmarkierung und Grenzüberschreitung. Der Gottesdienst als semiotische Aufgabe, in: W. Engemann/R. Volp (ed.), *Gib mir ein Zeichen: Zur Bedeutung der Semiotik für theologische Praxis- und Denkmodelle*, Berlin/New York, 175–186.
- R. Volp, *Liturgik. Die Kunst, Gott zu feiern*, Bd. I: Einführung und Geschichte, Gütersloh 1992; Bd. II: Theorien und Gestaltung, Gütersloh 1994.
- R. Volp/Heinrich Immel, Beten mit offenen Augen, in: R. Volp (ed.), *Zeichen. Semiotik in Theologie und Gottesdienst*, München/Mainz 1982, 250–265.
- G. Wainwright, Systematisch-theologische Grundlegung, in: H.-Chr. Schmidt-Lauber und K.-H. Bieritz (ed.), *Handbuch der Liturgik. Liturgiewissenschaft in Theologie und Praxis der Kirche* Leipzig/Göttingen 1995, 72–95.
- H. Weder, Der Raum der Lieder. Zur Hermeneutik des Hymnischen im Neuen Testament, in: EvTh 53 (1993) 328–341.
- H. Weder, Metapher und Gleichnis. Bemerkungen zur Reichweite des Bildes in religiöser Sprache, in: ZThK 90 (1993) 382–408.
- M. Welker, Freiheit oder Klassenkirche. Mut und Blindheit im Impulspapier des Rates der EKD, in: *Zeitzeichen. Evangelische Kommentare zu Religion und Gesellschaft* 12 (2006) 8–11.
- J. Widmann, Musik der Kirche in der Welt von heute, in: MuK 42 (1972) 157–176.
- P. N. Wilson, Plunderphonics, in: *Unerhört. Zeit für neue Musik*, du Heft 5 (1996) 88f.

- M. Zeindler, Kunstwahrnehmung als exemplarische Beziehung. Zum Verhältnis von Kunst und Ethik, in: NZSTh Bd. 38 (1996) 74–96.
- H. Zender, Happy New Ears, Freiburg/Basel/Wien 1991.
- H. Zender, Wir steigen niemals in denselben Fluss. Wie Musikhören sich wandelt, Freiburg/Basel/Wien 1996.
- K. M. Ziegler, Kirchenmusik zwischen Avantgarde und Gemeinde, in: MuK 35 (1965) 73–85.
- K. M. Ziegler, Zur Funktion der Musik im Gottesdienst heute, in: MuK 49 (1979), 53–57.
- D. Zillesen, Hörproben, in: G. Fermor/H.-M. Gutmann/H. Schroeter (ed.), Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie (Hermeneutica Bd. 9), Rheinbach 2000, 15–39.

Sachregister

A

Abduktion

abduktives Hören 20, 21, 46, 60,
122, 166, 167, 168, 169, 170,
171, 172, 250, 279, 312, 313,
315, 316, 340, 345, 346, 348,
356

kreative 6, 8, 21, 25, 33, 34, 35,
38, 46, 48, 53, 55, 59, 60, 62, 67,
79, 122, 135, 137, 167, 170, 171,
172, 173, 174, 179, 181, 201,
213, 217, 218, 219, 220, 221,
223, 234, 239, 240, 248, 250,
255, 272, 311, 322, 328, 333,
341, 342, 352, 358, 360, 362

kreative Abduktion der ersten
Zeugen 6, 8, 34, 35, 38, 43, 45,
48, 53, 59, 60, 62, 67, 79, 122,
171, 172, 173, 174, 179, 200,
201, 213, 217, 218, 219, 220,
221, 223, 234, 239, 240, 241,
248, 250, 255, 272, 316, 322,
333, 358, 362

Metaabduktion 25, 34, 35, 46,
48, 140, 170, 196, 206, 212, 213,
216, 218, 220, 234, 235, 240,
250, 271, 309, 326, 345, 352,
357, 358, 359

übercodierte 24, 42, 43, 54, 167,
168, 170

untercodierte 25, 26, 44, 46, 151,
167, 168, 170, 219, 341, 343,
349

Affront 9, 11, 19, 236, 316

Anamnese 188, 210, 232, 234, 323,
352

Aneignung 1, 37, 55, 56, 57, 58, 59,
60, 71, 76, 77, 108, 131, 140, 150,
174, 183, 199, 201, 330, 359

Ästhetik

ästhetische Bedeutung 4, 61, 93,
106, 125

ästhetische Erfahrung 57, 110,
238, 239, 240, 260, 261, 330

Gefühlsästhetik 124, 164

integrative 61

Symptome des Ästhetischen
114

auditor in musica 5, 119, 127, 168,
170, 289, 299, 324, 352, 356

Auferweckung

Auferweckungskreativität 45,
47, 52, 59, 172, 173, 174, 183,
208, 213, 217, 218, 219, 221,
224, 226, 229, 231, 236, 237,
250, 258, 259, 266, 273, 293,
299, 301, 309, 310, 311, 313,
316, 317, 323, 329, 330, 333,
335, 339, 343, 358, 363

Ausdruck

Ausdrucksintensität 297

ausdrucksstarke Interpretation
341

Ausdruckssubstanz 86, 87, 94

Ausgangsspiel 338, 339

Authentizität

authentisch 3, 35, 65, 202, 214,
215, 216, 247, 256, 262, 268,
278, 290, 331

Spielregel der Authentizität
201, 215

Autonomie

autonome Kunst 55, 58, 60
Autonomie des Hörens 249

Autoreflexivität 94, 126, 137, 183,
195, 196, 201, 276, 278

Avantgarde

musikalische 136, 140, 144, 153,
154, 164, 166, 168, 322

B

Bedeutung

ästhetische Bedeutungsbildung
125, 127

Begehen 158, 174, 229, 232, 233, 334,
351

Beschwören 71, 225, 227, 231, 234,
244, 265, 292, 330, 353, 356, 362

Beziehungsreichtum

der Musik 121, 244, 351
des Gottesdienstes 324, 333
des Lebens 173, 334
Gottes 62, 322
zwischen Musik- und
Wortsprache 225, 328

Bildung

musikalische 8, 75, 348

C

Christologie

christologische Kriterien 1, 179,
180, 181, 183, 198, 211, 217,
218, 252, 253, 309, 321, 331,
334, 352
christologische Spielregeln 208,
325

Code

Basiscode 43, 79, 171, 173
codifizierend 27, 28, 48, 146

Hauptcode 33, 168

Semiotik des Codes *siehe:*

Semiotik

Subcode 29, 31, 33

D

denotativ 3, 29, 83, 88, 94, 198, 276

Dynamik

musikalische 8, 63, 64, 65, 66, 69,
70, 93, 151, 152, 162, 171, 197,
241, 245, 275, 351

Spielregel der relationalen

Dynamik 198, 200, 201, 215

E

Einladung

zum Mitspielen 11, 42, 256, 333

Einstimmung

in den Gottesdienst 335

Entäusserung 122, 202, 209, 286,
288, 293, 312, 352, 358, 363

Selbstentäusserung 58, 173, 180,
218, 221, 296, 351

Entautomatisieren

der Wahrnehmung 51, 107, 143,
222

Entwicklung

musikalische 13, 56, 63, 65, 68,
69, 74, 103, 150, 158, 243, 244,
245, 309

Epiklese 38, 231, 232, 233, 234, 334,
352

Erlösung 58, 62, 178, 179, 183, 208,
257, 258, 317

Erlösungsunfähigkeit 42

Evangelium 6, 23, 33, 34, 38, 41, 43,
45, 46, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55,
56, 57, 58, 59, 60, 78, 173, 175,
181, 210, 211, 212, 215, 219, 220,
222, 223, 233, 237, 239, 240, 241,

246, 272, 294, 310, 320, 321, 322,
326, 329, 340, 358
als Offenes Kunstzeichen 23
Evangeliumsverkündigung 33,
41, 44

Existenz

christliche 278
menschliche 42, 49, 50, 62, 96,
171, 250, 254, 278, 305

F

Feier

Feiernde VI, 217, 223, 256, 264,
317, 333, 334, 335, 354, 356
gottesdienstliche VI, 8, 210, 213,
224, 335, 354, 363

Flow 8, 71, 170, 187, 239, 262, 266,
271, 330, 349, 351

Freiheit

befreites Mitspielen 339
des abduktiven Hörens 60
Glaubensfreiheit 6, 8, 173, 174,
175, 176, 177, 178, 181, 182,
183, 184, 194, 197, 205, 207,
211, 215, 216, 217, 221, 223,
225, 301, 325, 328, 329, 330,
334, 349, 362, 363

Freiraum

gottesdienstlicher 236, 326
musikalischer 12, 20, 159, 220,
285, 300

Fürbitte 178, 274, 334, 339, 353

G

Gehalt

ästhetischer 81, 99, 117, 121, 122,
123, 126
musikalischer 80, 103, 105, 119,
121, 291, 295, 342, 347

Geist

geistliche Musik 6, 284, 305, 308,
311, 313, 314, 315, 321, 322,
325, 343

Unterscheidung der Geister 307,
308, 313

Gemeinschaft

Abduktionsgemeinschaft 352,
358
durch Musik 151, 186, 208, 250,
261, 269, 270, 272, 274, 309,
350, 361, 363

gottesdienstliche 22, 212, 214,
216, 217, 270, 271, 309, 331,
335, 351, 353, 357, 362, 363

Interpretationsgemeinschaft 34
Neugestaltungsgemeinschaft
274

Reflexionsgemeinschaft 34, 357

generativ

Regeln 4, 5
Strukturen 97, 98, 109

Geschöpf

Geschöpflichkeit 14, 180, 182
musica creatura 319

Glauben

Glaubenserfahrung 181, 206,
218, 238, 240, 242, 252, 305,
318, 320, 359

Gleichgewicht

der Wahrnehmung 33, 71, 100
semiotisches 1, 126, 167, 199
von Form und Offenheit 4, 33,
70, 97, 137, 163, 216, 268, 343

Gottesdienst

als Dienst Gottes 12, 317, 323,
327, 363
als Regelspiel 203
als Spielraum der Freiheit 22,
60, 174, 175, 215, 217, 218, 219,
220, 240, 255, 293, 296, 301,
325, 328, 329, 330, 333

als Zeichenspiel 175, 197, 198,
201, 317, 326, 334
gottesdienstliche Musik 11, 18,
79, 197, 255, 259, 278, 294, 302,
303, 304, 305, 308, 314, 315,
318, 319, 328, 332, 339, 350,
356
im Alltag der Welt 338, 358
Grenzen
Grenzüberschreitung 67, 152,
184, 202, 210, 213, 215, 251,
252, 286, 328

H

Harmonik 10, 13, 68, 88, 118, 164,
300, 361
Himmelfahrt 217, 218, 219, 221, 223
Hören
abduktives 20, 21, 46, 60, 122,
166, 167, 168, 169, 170, 171,
172, 250, 279, 312, 313, 315,
316, 340, 345, 346, 348, 356
analytisch-reflektierendes 74,
75, 105, 106, 108, 118, 123, 124,
273
ästhetisches 21, 39, 48, 50, 51,
60, 63, 68, 70, 74, 75, 88, 89, 98,
99, 101, 105, 106, 108, 111, 113,
118, 119, 120, 121, 123, 127,
129, 130, 134, 141, 144, 147,
150, 152, 159, 160, 170, 192,
197, 300, 335, 342, 345, 347,
349
existentielles 13, 16, 17, 20, 21,
51, 53, 62, 63, 65, 66, 69, 70, 71,
74, 77, 78, 79, 96, 99, 127, 129,
134, 141, 159, 160, 192, 289,
323, 335, 345, 356
Höreinstellungen 113, 123, 124,
126, 171

Hörende als Komplizen 141,
142
hörendes Bewusstsein 161
Hörfähigkeitsgrenze 308, 321,
328
Hörhilfen 70, 137, 168, 171, 324,
339, 340, 343, 347, 355, 362
Hörmilieu 111, 113, 114, 126,
171, 349
orientierendes 50, 75, 78, 83, 98,
99, 111, 113, 123, 147
strukturierendes 3, 27, 29, 66,
70, 71, 118, 123, 129, 162, 167,
168, 170
transzendierendes VII, 15, 37,
38, 53, 57, 67, 77, 78, 79, 122,
148, 166, 171, 172, 224, 231,
233, 237, 242, 274, 284, 312,
313, 316, 330, 333, 334, 340,
363
Zweipoligkeit des Hörens 66,
76, 98, 138, 185

Hypnose

Hypnose 71, 72, 73, 239, 249,
262, 263, 264, 330
Hypnosetechnik 72, 73, 239,
262, 263, 324
Hypnosetherapie 8, 70, 71, 72,
73, 220, 262, 338, 360
Selbsthypnose 71, 72, 159, 364

Hypothese

des offenen Kunstwerks/
-zeichens 1, 2, 23, 24, 32, 35,
47, 63, 69, 70, 119, 167, 184,
201, 217, 228, 344

I

Imagination

Imaginationsfreiraum 299, 335,
341

imaginativ 8, 21, 137, 172, 210,
 216, 217, 219, 220, 221, 222,
 223, 224, 225, 229, 233, 237,
 238, 239, 240, 242, 247, 253,
 255, 256, 270, 289, 293, 294,
 299, 310, 311, 312, 315, 316,
 321, 322, 323, 327, 328, 329,
 330, 332, 333, 334, 338, 340,
 347, 349, 350, 351, 352, 356,
 359, 360, 362, 363
Improvisation
 improvisatorisch 84, 146, 148,
 183, 184, 191, 192, 193, 208,
 245, 247, 290, 350
 in Gruppen 8, 64, 150, 151, 160,
 170, 182, 183, 184, 189, 190,
 191, 192, 193, 194, 195, 196,
 197, 211, 248, 270, 271, 296,
 298, 335, 351, 360, 362
Incantation
 als Schwellenraum 247, 253,
 262, 270, 279, 323, 328, 356
 als Spielraum/-feld VI, 172, 180,
 216, 217, 229, 230, 231, 238,
 240, 244, 270, 274, 293, 301,
 313, 322, 325, 327, 333, 340,
 349, 350, 351, 360, 363
 als Zeichen 9, 223, 225, 231, 235,
 239, 240, 242, 310, 316, 333
 gottesdienstliche 9, 226, 229,
 232, 233, 234, 235, 237, 238,
 239, 241, 242, 246, 255, 272,
 284, 293, 299, 301, 312, 317,
 322, 328, 333, 334, 341, 350,
 351, 352, 356, 363
 kultische 224, 226, 227, 229, 243,
 270, 309
 musikalische 156, 163, 227, 228,
 244, 272, 294, 300, 301, 302,
 315
Intensität
 Intensitätsebene 30, 41, 42, 116

Intensivierung 345, 347
Intention
 intentio auctoris 33
 intentio lectoris 5, 33, 183, 202
 intentio operis 5, 33, 37, 183, 202
Interpretation
 Interpretationshilfe 23, 25, 36,
 37, 46, 259, 289, 295, 340, 344
 Interpretierende 39, 84, 95, 97,
 134, 141, 142, 143, 146, 148,
 149, 152, 164, 198, 235, 240,
 254, 286, 322

K

Klang
 Klangerleben 69, 106
 Klangfarbe 10, 86, 90, 95, 100,
 117, 136, 281, 285, 292, 302,
 307
 klangliche Aussenschicht 100,
 101, 102, 103, 105, 126, 129,
 337
 Klangraum 12, 157
 musikalischer V, 13, 27, 45, 63,
 65, 66, 69, 73, 80, 84, 89, 91, 96,
 100, 101, 127, 151, 152, 154,
 157, 169, 171, 245, 280, 281,
 286, 287, 289, 297, 300, 336,
 337, 346
Kommentar
 wortsprachlicher 279, 347, 348
Kommunikation 173
 des Evangeliums 23, 28, 33, 34,
 36, 38, 43, 45, 46, 48, 50, 52, 53,
 54, 55, 58, 59, 60, 88, 90, 100,
 135, 180, 186, 193, 199, 200,
 215, 229, 248, 270
Komposition
 Kompositionsprozess 3, 131,
 164, 287

Kompositionsweise 170, 335, 340
Konnotation 3, 5, 10, 18, 20, 21, 29, 32, 110, 117, 125, 126, 141, 165, 215, 244, 289, 347
 lector in fabula 5, 37, 119, 196, 295, 353
Körper
 Körperhaftigkeit 82, 262, 268, 269, 356
 Körperlichkeit 67, 217, 223, 240
Kunst
 der Aneignung 55, 58
 kunstvolles Spiel 15, 175, 197, 203, 207, 214, 215, 226, 236, 326
 Lebenskunst 57, 58, 59, 60, 192
 neue 21, 55, 57, 70, 134, 135
 offenes Kunstwerk 1, 4, 38, 42, 97, 137, 138, 145, 287
 offenes Kunstzeichen 33, 39, 40, 42, 45, 53, 59, 70, 167, 182, 183, 194, 197, 200, 245, 247, 287, 299, 322

L

Laien 264, 269, 273, 297, 331, 348
 Laienpriestertum 348
Leben
 in die Lebenszeit hineinhören 128, 129, 130
 Lebenslied 69, 171, 323, 331, 334, 346, 358, 362, 363
Lebenskunst siehe: *Kunst*
Leib
 leibbezogene abduktiv-imaginative Rezeptivität 21, 172, 216, 217, 218, 221, 223, 225, 255, 299, 315, 316, 321, 322, 328, 329, 330, 332, 334, 338, 340, 350, 359

Leibbezogenheit 351, 363
 Leiblichkeit 122, 217, 218, 223, 273
Lesung 118, 344, 356, 357, 358
Lied
 gottesdienstliches 193, 232, 294, 296, 327, 342, 354
 Lebenslied siehe: *Leben*
 Lieder Luthers 263, 294, 295, 300, 360
Liturgie 5, 176, 178, 182, 201, 208, 209, 222, 232, 235, 242, 269, 271, 273, 274, 294, 306, 315, 316, 317, 320, 322, 325, 326, 329, 339, 348, 349, 351, 353
Liturgik 1

M

Mänadischer Rausch 66, 238
Meditation 19, 52, 153, 154, 227, 233, 244, 268, 328, 340, 345
 Meditationshilfe 344, 345, 346, 356
 Meditationsmusik 112
Mehrdimensionalität 161, 163, 169, 342
Melisma 281, 292
Melodie
 Sprech-Melodie 289
Melodik 10, 86, 102, 131, 256, 267, 294, 321
mentale Bilder 53, 54, 104, 106, 126
Metaabduktion siehe: *Abduktion*
Metapher V, 43, 45, 49, 50, 52, 53, 73, 87, 90, 115, 200, 206, 224, 322
 Modell-Autor 5, 31, 32, 33, 104, 121, 127, 167, 355
 Modell-Leser 5, 31, 32, 33, 36, 50, 167, 202, 355
Musik
 musica crucis 320, 323

Musikalisierung der
 Wortsprache 268, 280, 281,
 282, 284, 285, 293, 342, 356
 Musikwahrnehmung 11, 75, 81,
 108, 111, 116, 118, 120, 122,
 220, 291
 neue 65, 69, 70, 112, 127, 129,
 130, 132, 133, 134, 136, 155,
 167, 267, 297, 325, 339, 340,
 347
Musik der Avantgarde siehe:
Avantgarde

N

Neuinterpretation 201, 222, 227, 246,
 299, 309, 342, 344, 347, 349, 352
Neuschöpfung 62, 182, 208, 210, 213,
 217

O

Offenheit
 drei Intensitätsebenen von 30,
 41, 42
opera aperta 4
Opposition 27, 28, 120, 126, 277
orphische Abwehr 238

P

Panische Berückung 238
Paradoxie
Spielregel der Paradoxie 173, 198,
 202, 215, 277
Pfingsten 178, 284, 308, 322, 357,
 362
Poesie
 poetische Sprache 199, 225, 226
Polyphonie
 gottesdienstliche 9, 170, 171,
 191, 255, 272, 274, 291, 296,

331, 333, 351, 357, 358, 362,
 363
 musikalische 17, 46, 157, 191,
 271, 272, 305, 350
Pragmatik 7, 52, 53, 61, 106, 109,
 126, 199
 syntaktisch u. pragmatisch 1,
 22, 109
 syntaktisch, semantisch u.
 pragmatisch 32, 105, 167
Predigt
 Predigtlied 358, 359
 Predigtenachspiel 341, 346, 356,
 358, 359
Priestertum aller Gläubigen 273, 294
Produktivität 76, 133, 140, 324, 339

R

Regel
Abweichung v. einer 3, 91, 101, 102,
 104, 108, 121, 123, 205, 206, 216,
 229, 243, 324, 347
 Regelverletzung 96, 133, 205
 Regelverstoss 49, 95
 Spielregel V, 6, 36, 148, 173, 174,
 175, 176, 178, 182, 183, 184,
 185, 187, 189, 195, 197, 198,
 201, 202, 205, 206, 207, 208,
 213, 214, 215, 216, 217, 218,
 223, 253, 316, 324, 334
Rezeption
 leibbezogene, abduktiv-
 imaginative Rezeptivität siehe:
Leib
 receptor doctus 6, 312
 receptor incantatus 6, 312
 Rezeptionsästhetik 4, 37, 58, 123
 Rezeptionsweise 123, 124, 126
Rhythmik
 Sprachrhythmus 17, 289, 290,
 358

Ritual 75, 78, 111, 153, 174, 182,
203, 204, 206, 207, 214, 222, 228,
230, 248, 249, 259, 261, 270, 294,
295, 299, 308, 310, 315, 317, 322,
338

Rolle

Rollenspiel 208, 209

S

Sammlung

gottesdienstliche 274, 335, 336

Schnitttechnik 163, 169, 342, 353,
357

Schöpfung

schöpferisch 44, 106, 139, 165,
174, 176, 177, 178, 185, 189,
190, 212, 224, 231, 254, 261,
272, 310, 315, 317, 324

Schöpfungsgabe 307, 317

Schwelle

Schwellenraum 251, 257

Segen 334, 338, 353

Selbst

Selbstverantwortung im
Gottesdienst 330

Selbstwahrnehmung 79

Semantik

semantische Achsen 28
semantische Valenzen 33
semantisches Feld 28

Semiotik

Semiotik der Abduktion 5
Semiotik der Botschaft 4, 5, 98
Semiotik des Codes 5, 26, 98

Sendung 338

Serialismus

serielle Technik 3, 95, 97, 130,
152, 153, 154, 156, 161, 163,
287

Signifikant 27, 28, 29, 61, 89, 94,
181, 198, 199, 200, 206

Signifikat 23, 26, 32, 70, 160, 201

Singen

gottesdienstliches 224, 237, 242,
252, 261, 295, 331

Singen und Sagen 223, 224, 234,
237, 238, 266, 328, 333

Sinn

Sinnoffenheit V, 329, 356

Sinnsuche V, VI, 52, 279, 289

Sinnüberschuss 216, 219, 226

Spiel

aufs Spiel setzen 174, 184, 215,
252, 340

Spielfeld 19, 172, 187, 216, 229,
237, 238, 240, 270, 274, 301,
323, 325, 328, 331, 332, 333,
340, 349, 351, 354, 355, 359,
362

Spielhilfen 260, 333, 339, 340,
341, 342, 346, 347, 362

Spielraum VI, 6, 8, 20, 22, 60,
106, 173, 174, 175, 177, 189,
196, 200, 201, 207, 209, 211,
215, 216, 217, 219, 221, 222,
240, 251, 278, 296, 301, 329,
330, 333, 349

Spielregel *siehe* Regel

Strukturalismus

strukturelle Innenschicht 101,
102, 103, 105, 126

Syntax *siehe: Pragmatik*

im Kunstzeichen 2, 54, 85, 86, 92
musikalische 80, 85, 86, 87, 89,
90, 101, 102, 129, 131, 153, 275

T

Textstrategie

des offenen Kunstzeichens 93,
94, 102, 126, 194, 197
gottesdienstliche 179, 198, 349

musikalische 92, 93, 101, 126,
133, 145, 159, 245
Trance
Tranceinduktionen 262
Trancetechniken 72, 220
Trancezustand 72, 164, 262, 263,
338
Transparenz 167, 236, 253, 258, 259,
310, 317, 321, 330, 340
Transzendenz
Transzendenzerfahrung 78, 232,
242, 254, 255, 261, 329, 331
Triagramm 189, 190, 191, 192

U

Üben 36, 81, 163, 176, 183, 196, 207,
208, 209, 211, 234, 236, 237, 247,
270, 274, 328, 330, 334
Überlagerung 83, 96, 161, 162, 163,
169, 342, 353, 355, 357
Unbewusstes 66, 68, 71, 72, 73, 112,
118, 124, 131, 138, 139, 152, 153,
162, 164, 170, 190, 193, 219, 220,
239, 249, 289, 293, 298, 324, 358

V

Variation
gottesdienstliche 223, 245, 304,
342
literarische 43, 222
musikalische 83, 154, 226, 243,
244, 337, 342, 343, 344, 361
sprachliche 222, 337, 361
vehiculum evangelii 1, 215
Verfremdung 92, 235, 243, 245, 283,
337, 342
Verkündigung
Verkündigungskunst 59

Verstehen
durch Wahrnehmung 104, 105,
106, 107, 116, 121, 276, 357
von Musik 101, 102, 105, 119,
120, 123, 130, 276
Verweisen
Verweischarakter der Kunst
126, 140, 152, 158, 160, 276,
321, 341, 347
Verzaubern V, 223, 224, 228, 229,
236, 237, 257, 279, 301, 311, 316,
333, 334, 335, 337, 338
verzaubertes Hören 225, 313,
358, 362
zur Freiheit verzaubert 330, 363
Vorbereitungsgruppe 333, 335, 348,
349, 350, 351, 352, 353, 354, 357,
358, 360, 361, 362

W

Wahrheit
der Wahrnehmung 19, 21, 57
Wahrnehmung
affektiv-analoge 116, 122, 126
als physiologischer Vorgang
108, 120, 123, 126, 262, 263
analytisch-digitale 126
entautomatisierte 147, 167
pauschale 123
Verlangsamung der 48, 164,
170, 215, 222, 243, 272, 360
Wahrnehmungsebenen 100,
117, 119
Wegweiser
durch Musik 70
gottesdienstlicher 301, 323, 330,
341, 343, 344, 363
Musik als 70, 79, 141, 170, 255,
256, 323, 324, 327
Textstrategie als 36, 47, 70, 133,
143, 145, 153, 167, 183, 197

weltlich 14, 19, 58, 78, 182, 202, 214,
249, 255, 268, 284, 303, 304, 305,
311, 313, 314, 315, 316, 317, 321,
329, 330, 331

Z

Zauberformel siehe: Gleichgewicht
von Form und Offenheit

Zeichen

gottesdienstliches 323, 348, 350,
361, 363
zeichenhaft 8, 47, 67, 108, 153,
189, 200, 208, 224, 237, 255,

268, 270, 272, 274, 312, 335,
339, 341, 351, 353, 363

Zeichenspiel siehe Gottesdienst

Zeit

Lebenszeit 22, 131, 141, 167, 227,
356

musikalische 130, 131

Zeiterfahrung 99, 240, 241

Zusammenwirken

von Musik und Sprache 5, 9, 16,
19, 21, 22, 60, 226, 274, 286,
291, 293, 328, 333, 354, 356,
363

Zwischenspiel 300, 343, 344, 361